الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق



تشرين الثاني 2001 شعبان– 1422

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

■ المــواد التــي تــرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى الســادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .

■المــواد التــي تنشــر ، تعبــر عــن آراء كُتابهــا . ولاتعبــر بالضــرورة عــن رأي المجلــة .

■ ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

اللغة العربية..

والعولمـــة..

د. وليد مشوِّح

لغتنا العربية تعرضت في عصور متتالية إلى هجمات كثيرة، ووقفت أمام تحديات كثيرة، وخاضت معارك كثيرة، كونها جزءاً من شخصية الأمة العربية، وكلما واجهت اللغة العربية معركة الإلغاء؛ تعرضت الذات العربية للخطر...

لقد فشلت المحاولات كلها وبقيت اللغة العربية أم اللغات لأنها لغة القرآن مما جعلها لغة لمئات المئات من الملايين المنتشرة على أركان الكرة الأرضية، فهي لغة العربي وجوهره بالطبع؛ إذن فهي ذاته الكونية المطلقة، وهي عقيدة المسلم لأنها جذر إيمانه ومعيار أخلاقه وقيمه ووجوده المعنوي في الأرض والسماء.

وآخر المعارك التي تخوضها لغتنا الخالدة هذه، وبعد خروجها منتصرة من كل معاركها، تلك الدعاوى القائلة بقصورها عن معطيات العلم في عصر انفجاره اليوم، وعدم مجاراتها ثورة التقانة والمعرفة التي تشهدها البشرية الآن.. وقد أيّدت ثلة ممن اتخذوها وسيلة لوصولهم المعرفي، فحسبوا عليها؛ هذه الدعاوى منطلقين من مزاج نفسي منحرف، وتبعية عمياء لصانعيهم وغاسلي عقولهم.

اللغة العربية غير قاصرة ولا هي بالمقصرة؛ لكنما القصور منّا والتقصير فينا نحن أبناءها، فقد بدأنا التعريب -كعادتنا- وما انتهينا منه لخمولنا وكسلنا وخورنا؛ علماً أن اللغة العربية نجحت في الامتحان الصعب عندما بدأت حملة التعريب أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وأثبتت أنها الأهل الكفوء والحيوي لاستيعاب المعطى الحضاري وتحويله إلى منطوق يوائم المصطلح، حيث طوّعت المصطلح ووضعته بتصرف الفهم الواضح.

أما الذين يتهموننا بالتعصب لها، فاتهامهم مردود إليهم إذا ما اقتبسنا بعضاً قليلاً من أقوال علماء ومفكرين وفلاسفة عرفوا بكراهيتهم للعروبة وحقدهم على الإسلام، لكنهم قالوا رأياً علمياً لا علاقة له بالعاطفة، قدر علاقته بالعقل والمعرفة.

فالعالم الألماني "فيرتاج" يؤكد أن اللغة العربية ليست أغنى لغات العالم فحسب؛ بل إن الذين

نبغوا فيها في مجال التأليف لا يكاد يأتي عليهم العد أو الحصر؛ -وإن اختلفنا عنهم في الزمان والسجايا والأخلاق- تبدى لنا ونحن الغرباء عن العربية وبين ما ألّفوه حجاب لا يتبين ما وراءه إلا بصعوبة.

أما "وليم ورل" فيقول: إن العربية لم تُقهر قط فيما مضى أمام أي لغة من اللغات التي احتلت مكانها، وإنها ستحافظ على كيانها في المستقبل، كما فعلت في الماضي، وإن لها ليناً ومرونة يمكّنانها من التكّيف والتأقلم وفقاً لمقتضيات العصر، وإن اللغات الأوروبية في خلال نيّف ومئة سنة لم تستطع السيطرة على العربية أو إضعاف مكانتها...

وعن العربية -أيضاً- قال "ريتشارد كوبتهيل": إنه لا يُعقل أن تحتل اللغة الإنكليزية أو الفرنسية مكان العربية، وإن شعباً له آداب غنيّة ومتنوعة كالآداب العربية، ولغة مرنة لينة لا يعتريها الفناء، وإن التباين الجزئي الذي يبدو بين اللهجات العربية لا بد وأن يزول، وعليه فستكون عندنا منطقة تتكلم لغة واحدة شاملة -لما لها من ماض مجيد-، وسوف يكون لها مستقبل زاهر...

وبتلك المعطيات المشرقة للغتنا.. استهوت العديد من مشاهير الأدب العالمي، وذلك لجمالياتها المتعددة، وأسلوبها الرفيع، أمثال: غوته، بوشكين، تولستوي، إيلوار، بايرون، أراغون... وغيرهم كُثر.. (انظر الرأي العام الكويتية، 2001/8/20).

إن النداء الذي وجهه الباحث السعودي الأستاذ عباس المدهش عبر وسائل الإعلام؛ يأتي صرخة إيقاظ لكل مفكري ومثقفي العرب، كي يلتفتوا إلى موضوعة لغتهم وتفعيلها، والعودة الجادة إلى موضوعة التعريب الذي نجح في سورية العربية التي كانت رائدة في هذا المجال، ومما جاء في نداء الكاتب المذكور: "... ونحن نعيش بدايات الألفية الثالثة للتاريخ الإنساني، وفي عصر العولمة؛ ينبغي علينا جميعاً، خصوصاً ونحن في ظل تنافس ثقافي عالمي لا يُبقي ولا يذر- حشد طاقتنا وقدراتنا في سبيل التفاعل مع ثقافتنا لأجل ترسيخ التعريب كحقيقة واقعة لا جدال فيها. ولندرك جميعاً أن التعريب يتصل بكرامتنا وعزتنا وقوميتنا، وأن القرن العشرين قد ذهب بجملة ركاماته من الأشياء والمعاني، وبجملة تطوراته في العلوم والفنون والتقنية وكل المستحدثات، ورغم كل ما نتج عنه؛ فإن التعريب بقي بطيئاً ولم يواكب الحياة العصرية وتطوراتها، علماً أنه يعد المجال الأهم والأداة الحقيقية والوسيلة الحيوية لتطور الأمة وإبداعاتها...

وها نحن في عصر العولمة التي تعني بأبسط تعريف لها؛ بأنها إزالة كل الحواجز والحدود السياسية والثقافية والاقتصادية بين البلدان، وذوبان ثقافات الأمم والشعوب في بوتقة الثقافة الرأسمالية الغربية المنتجة للعولمة، وذلك في سبيل جعل العالم قرية واحدة لا مجال فيها للتقوقع والانزواء، وهذا مما لا ريب فيه سيؤدي إلى تأثيرات كبرى على ثقافتنا ومقوماتنا الحضارية. ومن قراءة أولية لنتاج العولمة اللغوية نرى اللغة الإنكليزية ازدادت قوة وانتشاراً، كون الشبكة العنكبوتية تبنتها في أغلب مواقعها، كذلك التجارة الخارجية للبلدان التي اتخذتها لغة ثانية إن لم تكن الأولى، وفي هذا الجانب الاستراتيجي المهم؛ يجب الوقوف أمامه بحذر واتخاذ الاحتياطات كافة

لمواجهته، فلغتنا في العراك العولمي لا بد لها من المؤازرة الجادة كي تتواكب مع سائر اللغات، ومن ثم عمل الآليات اللازمة لمجابهة كل التحديات وأشكال التهميش المراد لها، ولا يتسنى لها ذلك إلا بالتعريب... حينئذٍ يمكننا الوقوف في صف العولمة بقوة نخطو خطوة كبرى نحو الابتكار والإبداع في كل الفنون والآداب، إذ لا إبداع إلا من حيث انتهى الآخرون وليس تكرارنا لما أبدعوه، بل إضافتنا الجديد لما أوجدوه...".

لقد دأب الصهاينة منذ زراعة كيانهم في أرض فلسطين العربية على إيجاد شخصيتهم القلقة الضائعة المعقدة؛ فعمدوا كأول خطوة على إحياء اللغة العبرية، والكل يعلم أنها لغة ضعيفة التقطها الراطنون بها من حاويات اللغات الميتة والمنقرضة وسرقوا من أصول بعض اللغات، فشكّلوا لغة وسمت بـ "اللغة العبرية" وما هي إلا بقايا اللهجات الحميرية، والسريانية، والفارسية، والهندية؛ وعلى رغم هذا عملوا على إحيائها كأساس لقيام شخصيتهم الجديدة، وكذلك فعلت دول القفقاس التي استقلت بانهيار الاتحاد السوفييتي إذ رفعت علمها، وأحيت لغتها وكان أول نص تصوغه باللغة المنبعثة هو نشيدها الوطني، (وبقدر ما يرسم التاريخ الحرية في الضمائر –على تعبير هيجل–؛ فإن اللغة توحد الأمة وتمنحها هويتها التاريخية الحقيقية المعبرة عنها؛ اجتماعياً وثقافياً وحضارياً).

إنها مسؤولية مشتركة تحتاج لإرادة اجتماعية، وجدّيه مؤسساتية، وفعل ثقافي، وقرار سياسي، على أن تبدأ الخطوة الأولى من الدرجة التعليمية الدنيا صعوداً إلى الدراسات الأكاديمية العليا، شريطة أن نوفر لهذه العملية مستلزمات نهوضها وإنجاحها، مثل المخطط والمنهج والمختبر اللغوي، ثم المؤسسة العربية الموحدة للإشراف والتنفيذ مع استخدام التقانة العصرية وإلا سنظل على أطراف التاريخ.

فاللغة –إذن– عامل توحيد، وأداة ترقيع لكل الخروقات التي تعاني منها الشخصية العربية المعاصرة، كما إنها حلقة وصل روحية بين الماضي والحاضر والمستقبل، فالأمة التي لا امتداد لها في الماضي، لن يكون لها وهج في الحاضر، ولا وجود لها في المستقبل، هي أمة عاقر، تاريخها معوق مبتور، وهذا ما لا يليق بنا كعرب، وهو من مسؤوليتنا أمام الأجيال، ومن احترامنا لتاريخنا وتراثنا وذاتنا الحاضرة.



الرواية(1)

تأليف توماس نويهاوزر

ترجمة: د.محمد فؤاد نعناع

عندما يشار دائماً إلى أن الرواية Roman لا تلتزم بتعريف شامل ساري المفعول عامة، فإنه ينظر إلى هذه الإشارة بوصفها تحمل في طياتها الصفة الأبرز لهذا الشكل الأدبي. ذلك أنه "حتى اليوم الحاضر لم يستطع تحديد تعريف واضح، ولا مفهوم للرواية. فلا يوجد رواية، وإنما روايات كثيرة". (معجم المصطلحات المختصة، مادة الرواية).

وبهذا لم يقل أكثر ولا أقل من أن الرواية تتصف بالحيوية للغاية، وأنها ما زالت تواصل تطورها. وفي سياق التطور التاريخي للرواية لم تنقص المحاولات لتعريفها وترتيبها من خلال "البويطيقا" المعيارية بصورة نهائية. لقد استطاعت الرواية من خلال طاقتها الهائلة في التغير، ومن خلال استمرار تطور إمكانات تصويرها المتنوع أن تنجو من هذا الخطر دائماً. كما استطاع شكل الرواية لمدة طويلة أن يتخلّص من كل مشدّ (بويطيقي) استخدم عن وعي أو من دون وعي في محاولة لحصر المجال الأدبي للرواية وإمكانات تطورها. إنه يمكن تقديم أقوال حول الرواية يسري مفعولها على كل الأوقات، لأنها كأي شكل أدبي، تُفهم بوصفها ظاهرة تاريخية فقط.(شرامكه، ص 15 ومابعدها). وقياساً على ذلك فإن الأمر لا يتعلق بالنسبة إلى بحث الرواية الجديد بأكثر من التقرير كتابة، كيف يجدر أن تبدو الرواية؟ والأرجح أن المرء يسعى إلى أن يصفها ويحللها في أطوار تكوين تطورها التاريخي المختلف. وإذا لم تنتج من ذلك صورة متكاملة للرواية أيضاً، فإنه يمكن أن تبرز خيوط محددة ووحدات ذات طبيعة مضمونية وبنائية لا تساهم في نهاية الأمر في فهم الأشكال الروائية الحالية.

حتى اليوم الحاضر لم يستطع تحديد تعريف واضح، ولا مفهوم للرواية، فلا يوجد رواية، وإنما روايات كثيرة.

وتنحدر كلمة "الرواية" من حيث الاشتقاق من اللغة الفرنسية القديمة. ذلك أنه منذ القرن الثاني عشر كان يطلق في فرنسا اسم "Romans رومانس" على كل الكتابات التي تمَّ تأليفها باللغات الشعبية، وليس باللاتينية. وهذه الإشارة لا تفيد كثيراً، لأنَّه لم يُنَصّ إن كانت الكتابات شعراً أم نثر اً.

وقد ضاق معنى الكلمة رومانس في أواخر القرن الثالث عشر، ولكن بحدود أن المقصود بهذا شكل أدبي محدد فقط، أي: قصة شعرية طويلة بلغة طليقة. وهذا هو وصف الرواية الأكثر

عموماً، والأكثر علاقة بالأصل معاً، والذي ما زال ساري المفعول. وفي هذا المعنى يمكن إثبات المفهوم في ألمانيا منذ القرن السابع عشر أيضاً. (غيرو فون فيلبرت: موسوعة الأدب، كلمة "رواية").

إنَّ ظهور مؤلَّف "بيير دانيل هويت" (بحث في أصل الرواية، باريس 1670) أوقد الجدل البويطيقي في أوروبا لوصف هذا النوع الجديد (جون باركلي في مقدمة روايته أرغينيس) الذي نال إعجاب القراء الناشئة الذين كانوا يتزايدون دائماً، ولم يكونوا يقتصرون على النبلاء فقط. وابتداءً من مؤلَّف "هويت"، حيث وصفت الرواية شكلاً ومضموناً أخذ الاهتمام بهذا الشكل الأدبي في التزايد، وبلا ريب مقارنة بالملحمة فقط التي كان تابعاً لها، وغير مستساغ بوصفه شكلاً فنياً أدبياً. وهكذا يصف "هويت" روايات عصره بأنها "قصص موصوفة ومزينة فنياً في كلام مطلق بهدف تعليم القراء وإمتاعهم" (الترجمة الألمانية لـهابّل 1682، وانظر: لامّرت: نظرية الرواية 30/1). لقد أثارت ترجمة بحث هويت اهتمام العلماء الألمان وأدباء الرواية تدريجياً، تلك الرواية التي لا تريد أن تتناسب مع أي نظام مأثور للأنواع الأدبية.

*تنحدر كلمة "الرواية" من حيث الاشتقاق من اللغة الفرنسية القديمة.

إنَّ الرواية لم تُذكر على الإطلاق في البوطيقا الالمانية الأولى، وذلك في كتاب مارتين أوبيتس (حول البوطيقا الألمانية 1624)، ولكن اوبيتس نفسه قام بعد سنتين بترجمة (رواية أرغينيس) لـ(جون باركلي) إلى الألمانية، وهو مؤلَّف أقرَّ ناشره دافيد مولر بأنه استطاع أن يصور العلاقات الشاملة، "ووسع كل كبيرة وصغيرة من قطع الحكمة الدنيوية"، (دافيد مولر: مقدمة ترجمة رواية أرغينيس، في: كيميل/ فيديمان2/1). ويشار إلى أن المطالبة بتصور الحياة في كلّيتها تظهر هنا بوصفها علامة مميزة للرواية. وما يبدو مهماً في هذا العهد أن الترجمات هيأت القاعدة للجديد، ولكن الحديث عن رواية مستقلة بذاتها في اللغة الألمانية كان ما يزال غير موجود.

لقد كانت الرواية في بداياتها عامة، بغضّ النظر عن استثناءات قليلة، شكلاً أدبياً شعبياً مبتذلاً، وغالباً ماكان يتمثل في القصص الغرامية والمغامرات التي كانت تقرأ بسرور، ولكن الاعتراف بها بوصفها نوعاً شعرياً كان ما يزال مرفوضاً لوقت طويل.

هذا ويجب أن يُنظر إلى استثناءين من بين مؤلفي الرواية الألمانية نظرة متفردة، فقد أوجد يورغ فيكرام علامة مميزة بعمله . ولاسيما بروايتيه (غالمي 1539)، و(خيط الذهب 1557) . في بداية الرواية الألمانية على الإطلاق، واكتسبت شخصياته هوية مميزة من خلال أنه اتخذ الصعود الاجتماعي للأفراد موضوعاً له.

كان فيكرام في عهده ظاهرة استثنائية أيضاً، مثل هانس ياكوب كريستوفيل فون غريميليز هاوزن بعمله (مغامرات سيمبليسيسموس الألماني 1669)، الذي كان موجوداً في تراث رواية "الشطار" الإسبانية. لقد اتخذ المؤلفان كل على طريقته موضوع الصراع بين (الفرد والمجتمع) الذي كان حاسماً للعصر المدني، ولاسيما عند غريميليزهاوزن الذي عبَّر من قبل عن القطيعة بين (الأنا والعالم)، وإن يكن هذا من الناحية السيكولوجية بعد. (انظر: يان كنويف؛ فجر المواطن، حقيقة منكرة ومجرّبة في روايات فيكرام وغريميليز هاوزن، وشنابل، شتوتغارت، 1978). ذلك أن إنتاج الرواية كان مقتصراً بغض النظر عن هذين الاستثناءين على الترجمات أساساً، مثل: فيشرت وعمله (أماديس 1572)(2)، أو على تغيير النماذج الروائية القديمة، وبخاصة لدى

هيليودور، وهي تتبع دائماً النموذج المشابه الآتي: زوجان محبان ينفصلان، ولكن يجتمعان في النهاية سعيدين بعد تجاوز كثير من المخاطر والمغامرات. وبهذا الشكل بلغت رواية الباروك البلاطية في ألمانية طابعها المميز في عمل الدوق أنتون أولريش، ولا سيما في روايته (آرامينا السورية السامية 1669-1673).

إن التفصيل في المسائل الغرامية ووفرة الاختلاق جعلتا رواية الباروك مفضلة عند القراء بشكل دائم، بينما كانت ما تزال عند العلماء مريبة، بقدر ما وضعوا ملاحظات حولها عموماً. لقد ظنّ المرء أنه اكتشف في الروايات تسلق التاريخ والإرشاد إلى الفجور. فإن كانت هذه قصصاً مختلفة، فإن هذه الروايات تُرمى بأنها "سلعة كذب واضحة" (غوتهارد هايدغر، في: لامرّت 1/ 53). مما يتبع أن "من يقرأ الروايات فهو يقرأ أكاذيب" (المصدر نفسه 55/1). ولكن إن كان مؤلفو الروايات يشكلون مواد تاريخية، ومن ثمَّ فإنَّ رواياتهم تقوم على وقائع حقيقية، فإن هذه الروايات "أكثر سوءاً مما قبلها لأنهم يجعلون الحكايا الحقيقية أكاذيب"(المصدر نفسه 56/1).

في عام 1733 عدَّ غوتشيد (3) الرواية من أنواع الشعر إلا أنه ألحقها في أدنى مكانة فقط. (غوتشيد: مقالات في نقد التاريخ، اللغة الألمانية، الشعر وفصاحته 1733، في: لامّرت 71/1) ويعيب غوتشيد استناداً إلى هويت الرواية مقارنة بقصيدة الأبطال، فيذكر شكلها المضطرب وإسهابها، وقبل هذا كله انشغالها المفصل بالحب. ويشار إلى أن واحدة من القواعد الخمس التي وضعها غوتشيد عام 1751 في مؤلفه (محاولة في فن الشعر النقدي) من أجل رواية صحيحة، تقول أيضاً:"إن الرواية الجيدة يجب ألا تضر بالآداب"(لامرّت 96/1).

إن كان غوتشيد الآن قد أقرَّ للرواية بفصل خاص بها في فنه الشعري المعياري، فإن الرواية بوصفها شكلاً فنياً أدبياً لم تنل شرعيتها بعد، ولم تتحرر، ذلك أن البوطيقيين أنفسهم في القرن الثامن عشر الذين كانوا متشددين فيما يتعلق بالآداب والشكل لم يستطيعوا أن يتخطوا الرواية بشكل بسيط، كما أن الرواية لم ينبغ عليها أن تبقى طويلاً في أدنى مرتبة من الطبقات الشعرية. لقد بدأ الفن الروائي المستقل الآن في التطور في ألمانيا أيضاً.

ويعود الفضل إلى كريستوف مارتين فيلاند(4) وقصته (أغاتون 1767) التي عُدّت بالنسبة إلى ليسّنغ "الرواية الأولى والوحيدة للرأس المفكر بمذاق كلاسيكي" (ليسّنغ: دراما هامبورغية، القطعة 69)، وذلك في بلوغ الرواية الألمانية المستوى القصصي الرفيع لنماذجها الإسبانية والإنكليزية والفرنسية (سيرفانتس وشيرن وفيلدنغ وروسو).

ونتعرف عناصر الرواية الجديدة الأساسية عند فيلاند: فهناك القاص الذاتي الذي يصاحب حدث الرواية مفسراً، ويبقى يتحدث مع القارئ الافتراضي باستمرار، (شتانتسل، ص18، ومابعدها)، وعناصر الرواية التعليمية، أي التوجه إلى السيكولوجي وإلى التطور الداخلي للإنسان، وقبل كل شيء التحفظ مع ما يقص. إن النقطة الأخيرة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحالة القص الذاتية، وشكل العبارة المناسب لطبقة وسطى نقدية متحررة، وهي تطابق الحاجة المتزايدة إلى "النقد والكشف وتحليل الإنسان والمجتمع والعصر إجمالاً"، (هيلّيبراند: نظرية.... ص 105).

ويضع فريدريش فون بلانكنبيرغ في مؤلَّفه (تجربة في الرواية، 1774)، الذي يُعدّ أول كتاب حول الرواية الألمانية وأكبره الرواية إلى جانب الملحمة القديمة، ويرى: "أنها ستكون في العصر الحديث كما كانت الملاحم بالنسبة إلى

*لقد كانت الرواية في بداياتها عامةً شكلاً أدبياً شعبياً مبتذلاً، وغالباً ماكان يتمثل في القصص الغرامية والمغامرات.

الإغـريقيين" (لامـرّت 145/1). ويلاحـظ المـرء نظريـة الروايـة الكاملـة عند بلانكنبيـرغ، ولكـن مـا زال الجهـد قائمـاً لإثبـات شـرعية الفـن الروائـي وانتـزاع الاعتـراف الاجتمـاعي بهـا. والظـاهر أن فيلاند يرى ضرورة أن يدافع عن روايته (آغاتون) في المقدمة قائلاً: "إن آغاتون ومعظم الأشخاص الآخرين الـذين ضـمنوا فـي قصـته، هـم أشـخاص حقيقيون"(في: لامّرت 134/1).

إن حاجة القراء المعاصرين للاستقامة والثقة والتطابق تواجه بشكل خاص رواية الرسائل، وهي شكل نوعي لرواية الأنا، وتفترق عنها بلا شك من خـلال "الإلغـاء الكلـي لـتحفظ القـص تقريبـاً" (شتانتسل 38). ولكن الأمر سيان سواء إذا كـان القاص الذاتي يبحث عن الصلة بالقارئ من خلال الخطـاب المباشـر والتفكيـر المنقطـع، مثـل فيلانـد تقريباً، أو عن الصلة التي تقام من خـلال التطـابق الانفعـالي والشـعوري، كمـا فـي روايـة الرسـائل (هيلــوايزه الجديــدة 1764)، لروســو، فكلاهمــا يفترض رأياً ديموقراطياً . أدبياً متغيراً، لأنـه فـي الحـالتين يمكـن أن يشـعر المـواطن المـدني أنـه مخاطب مباشرة، إما ذهنياً أو انفعالياً. (هيليبراند، 104)، إن وظيفـة الروايـة المكونـة للتطـابق مـن أجل الطبقة الوسطى الصـاعدة التـي تمت الإشـارة إليهـا هنـا مـن قبـل تـحتفظ فـي التطـور المسـتمر للروايـة بأهميـة متزايـدة، وهـي تبلـغ حاضـرنا، وإن كانت متقطعة.

وتبلغ رواية الرسائل على يد غوته في (ألام الشـاب فـارتر 1774)، قمـة ازدهارهـا القصـير. فـالتفكير وموقـف القـص تغلبـا لمـدة طويلـة علـى أنهما قاعدتا بناء، فالتفكير يتغلب ويتطور السؤال حـول محـور الحـدث فـي الروايـة بتـأثير تفـاؤل التربيـة العـام للتنـوير، وذلـك حـول كيفيـة تشـكل طبيعـة الفرد وشخصـيته، وكيفيـة تثقيـف الإنسـان وتمرينه. لقد أصبح الحدث الداخلي عنصراً حاسماً فـي روايـة القـرن الثـامن عشـر"(هيليبراند 113). ويشرح بلانكنبيرغ فـي مؤلفه حـول نظريـة الروايـة الكيـان الـداخلي التـام لأشخاص الروايـة حتـى مبدأ المضـمون لهـا، ويؤكد أن الكيـان الـداخلي للإنسـان لا يمكن إلا أن يصور كاملاً وصـادقاً، وإن كانـت الظروف المحيطة التي تؤثر في ذلك مشمولة في الوصــف"، (انظــر: كيمبــل/ فيــديمان 106/1 ومابعدها). وبهذا أُشير لدى بلانكنبيرغ إلى ما نبَّه إليـه لوكـاش بوقت متـأخر جـداً فـي كتابـه الموجـه توجيهـاً فلسفياً تاريخيـاً (نظريـة الروايـة، 1920)، علــى أنــه جــوهري لنشــوء شــكل الروايــة علــى الإطلاق: انقسام العالم في الداخل والخارج.

يرى بلانكنبيرغ أن الرواية ستكون في العصر الحديث كما كانت الملاحم بالنسبة إلى الإغريقيين.

وبخلاف عصر الرواية لا يوجد في "العصـر العـالمي للملحمـة" (لوكـاش) "كيـان بـاطني، لأنـه كــان مــا زال لا يوجــد كيــان خــارجي ولا آخــر للنفس"، (لوكاش: 22). إن نشوء الرواية وتطورها بالنسـبة إلـى (لوكـاش) "تعبيـر التشـرد المتجـاوز" (المصــدر الســابق: 32). وإن الفرد فــي العصــر الـحديث غيـر مغلـف بحيـث لا يكسـر فـي علاقـة عامـة للنظـام الـدنيوي والإلهـي. إنـه سيعي عزلتـه بشكل متزايد، ويبدأ ليرى كيانه الداخلي وشخصيته بوصــفه منفصــلاً عــن الخــارج، وحتــى المحــيط المعارض لها. إن عصـر الرواية هو عصـر الفرد المنتمـي إلـى الطبقـة الوسـطى الـواعي بذاتـه، كمـا أن صعود الرواية إلى الشكل الأدبي السائد مرتبط ارتباطـاً غيـر منفصـل بصـعود الطبقـة الوسـطى السياســي والاقتصــادي فــي القــرن الثــامن عشــر والقرن التاسع عشر.

إن (لوكـاش) فـي كتابـه (نظريـة الروايـة). كـان مـا يـزال متكاتفـاً مـع هيغـل الذي أطلق علـى الرواية في محاضراته (حول علم الجمال 1818-1828) اسم "ملحمة الطبقة الوسطى"، ووصـفت المسائل الأساسية النموذجية للرواية بأنها صـراع "بـين شـعر القلـب والنثـر المعـارض للعلاقـات

ومصـادفة الأحـوال الخارجيـة" (لامّرت 262/1). وهذه هي إحدى الكنايات الفلسفية السارية المفعول حتى يومنا لحالة المشكلة في الرواية، ولا شك أن هذا الصراع يمكن أن يصور في روايات مختلفة بطرق متفرقة.

وتحاول الرواية التربوية حسب نموذج غوته (سنوات تعليم فيلهلم مايستر 1795 . 1796)، الذي بلغ تأثيرها الحاسم حتى القرن العشرين أن تجلب هذا الصراع من خلال التبدل الخلاق بين المرفق الداخلي والظروف الخارجية في تسوية مثالية، إلا أن الرومانسيين، ويقف قسم منهم في موقع مضاد واع من فيلهلم مايستر، كما في قصة هاينريش فون اوفترديغن 1802، يعطون الشعر الداخلي أولوية مطلقة، ويريدون حل الصراع من خلال إحلال الشعر في الحياة كلها. وبهذا يربط مؤلفو الروايات في المرحلة الرومانسية المبكرة (لودفيج تيك، وفريدريش شليغل)، نقدهم بالحقيقة المنظمة للنثر من خلال الفلسفة العقلية والتنوير (هيغل، في المصدر السابق).

ويخصّ بالذكر هنا جان باول برواياته مثل (المراهقة 1805)، لأنَّه في الحقيقة تطابق مع الشعر الرومانسي المبكر، ولكنه "رفض من يزدرون الحقيقة والواقع"(هيليبراند: نظرية...... ص 174).

وتُعدّ الرواية بالنسبة إلى الرومانسيين أرفع شكل بوطيقي حيث تتحقق فيها فكرة البوطيقي الرومانسي بشكل أشبه من البوطيقي "الشامل التصاعدي"، (شليغل). ويقارن فريدريش شليغل الرواية بالملحمة الكلاسيكية، ويطالب مثل هوميروس أن تكون جوهر تعليم العصر وثقافته (شليغل: قطع في الأدب والشعر 1، في: لامّرت 197/1).

ورغم السمعة الرفيعة التي حازتها الرواية في هذا العصر فإن الخلاف حول مكانتها بين أنواع الشعر ما زال غير محسوم بشكل تام. ومن المؤكد صحة أن مكانة الرواية في أواخر القرن الثامن عشر، وأوائل القرن التاسع عشر قد استقرت في ألمانيا بعد رواية (آغاتون) لـ(فيلاند)، وكتاب بلانكنبورغ (تجربة حول الرواية)، إلى حد "أنه اعترف لها بمكان مناسب في علم الجمال"(ك.هـ.هارتمان، في :لامّرت 211/1). ولكن فريدريش شيلر(6) الذي ساهم بالمناقشة العصرية المتواصلة الحادة حول رواية غوته (سنوات تعليم فيلهلم مايستر)، يكتب إلى غوته عام 1797، ما يأتي: "إن شكل مايستر مثل أي شكل روائي على الإطلاق، ليست شعرية ببساطة. إنها في منطقة العقل، وتقع فيها فقط" (لامّرت 184/1). هذا، وفي الوقت الذي يعيب شيلر على الرواية بأنها موجهة من العقل يثور حالاً ضد كل عنصر يمكن أن يحدد شكل الرواية منذ (آغاتون) لفيلاند بشكل متزايد وأن ينظر إليه بوصفه نموذجياً لرواية القرن التاسع عشر عامة: موقف القص المتروي والمتباعد كما يميز الرواية الذاتية (فرانتس ك.شتانتسل: أشكال الرواية النموذجية).

إلا أن النماذج النافعة المكتسبة من شتانتسل (الرواية الذاتية، ورواية الأنا، والرواية الشخصية)، ويمكن أن تُستعمل على أنها مفاهيم تعليمية فقط، لأنه لا يمكن تقديم تحديد واضح لحالات القص المختلفة هذه، بل الأرجح أن الأشكال الممزوجة هي القاعدة، وهذه الأصناف الثلاثة لتنوع طرق القص الممكنة لا تعطي إلا رقاقة خشنة غير كافية.

ويؤثر غوته تأثيراً مستمراً وكبيراً في تطور الرواية في القرن التاسع عشر من جديد، وهو الذي حظي، بخلاف شيلر، بعلاقة مستمرة بنوع الرواية، والذي قدم بروايته (التجاذب الاختياري 1809)، عملاً مركباً في شكل صارم دقيق ولغة متجاوزة، وهذا العمل هو الذي وضع في الأدب

*بلغت رواية الرسائل على يد غوته في (آلام فيرتر) قمة ازدهارها القصير.

*إن حاجة القراء المعاصرين للاستقامة والثقة

القصصي معايير جديدة بفضل عمقه الرمزي ومحيطه الخطر. ويمكن أن تلحق رواية (التجاذب الاختياري) بالرواية الاجتماعية. العصرية المميزة للقرن التاسع عشر بسبب تصويرها ظروف العصر، وتراسل الحوادث الغزير فيها مع الحالة الاجتماعية العامة. ويمكن تتبع تأثيرها ابتداءً من أخيم فون أرنيم بروايته (الكونتيسة دولورس . 1810)، ومروراً بإدوارد موريكه وروايته (الرسام مولتين .1832)، حتى تيودور فونتانه وروايته (ايفي بريست). (انظر: يورغن كولبه، التجاذب الاختياري لغوته، وروايته القرن التاسع عشر. شتوتغارت . 1968).

لقد كانت مناقشة مكانة الرواية في البوطيقا تقل على الدوام ضمن نظرية (الرواية في القرن التاسع عشر)، والأرجح أن الأمر يدور الآن بسبب إمكانيات القص المتنوعة والجديدة والمتعلقة بالسؤال: ماهو الشكل الروائي الصحيح؟ وماهي زاوية . وموقف القص الأكثر مناسبة من الناحية الجمالية والأدبية؟.. هذا وما يزال فريدريش شبيلهاغن عام 1883 في مناقشة روايات غوته ينتقد في كتابه (بحوث في نظرية الرواية وتقنيتها) بروز القاص وبعده عن الذي يقصه. إن شبيلهاغن ينكر على القاص أن يتدخل في شكل التروي في الحدث، وأن ينتزع القارئ من الخيال"، في: شتاينكه: نظرية الرواية وتقنيتها في القرن التاسع عشر، ص102).

إنه يريد أن يعترف بحالة القص . الأنا فقط في الرواية التي تعطي الأديب الحرية "في أن يضمن نظراته وآراءه الشخصية الذاتية تضميناً واسعاً، دون أن يقع البطل في الدور لدى ذلك"(المصدر السابق)، وهي التي بمفردها تمكّن الحكاية الموضوعية من موقف القص، حيث يختفي الشاعر لديه خلف الحكاية وأشخاص الرواية اختفاء كاملاً وبلا استثناء"، (المصدر السابق 105)، وبهذا التصور الموضوعي يربط شبيلهاغن عن المطالبة بأن الرواية ينبغي أن تقتصر على الحاضر الخاص. وقياساً على ذلك يرفض الرواية التاريخية التي كان كثيرون ما يزالون يتوسمون فيها خيراً قبل عام 1850، بأنها ستنطلق لتصبح الملحمة الوطنية. (هيليبراند: نظرية.... ص 225).

إن نظرية شبيلهاغن الروائية التي ليست المطلب المعياري، ودعت إلى الصلة بالحاضر كانت بلا ريب مميزة للرواية الواقعية ابتداء من عام 1890. إن الاختراق النهائي للرواية في القرن التاسع عشر والتطور إلى شكل فني فاخر للمرحلة (توماس مان: فن الرواية، 1939، في المصدر نفسه، مقالات 1، الأدب، إعداد ميشيل مان، فرانكفورت 1977، ص 352). تمَّ أول ما تتم للرواية الديموقراطية . الواقعية (توماس مان، المصدر نفسه)، كما تطورت بين عامي 1840 و1880 في ألمانيا أيضاً، ولكن هذا التطور حدث أولاً في الدول الأوروبية الأخرى عند (بلزاك وستندال وفلوبير في فرنسا، وديكينز في إنكلترا، وديستويفسكي وتولستوي في روسيا).

إن فهم الواقعية لمؤلفي الروايات في هذه المرحلة لا يؤدي إلى صورة موحدة، غير أنَّ المطلب ظهر عامة بتصوير الواقع الاجتماعي الكلي، وفهم أبطال الروايات على أنهم ممثلون لزمنهم.

وهكذا يكتب تيودور فونتانه في إحدى الجرائد (الجريدة الفوسّيشه) عام 1874 قائلاً: "ينبغي على الرواية أن تكون صورة العصر الذي ننتمي إليه..."(لامّرت 363/1). ولقد كان كارل إمّرمان في روايته (الخَلَف 1836) الأول في ألمانيا الذي عبَّر عن هذا الفكر الرزين المتعلق بالواقع. وينقلب إمّرمان ضد إرث الرومانسية الذي كان ما زال حياً لدى مؤلفين مثل آيشن دورف

وموريكه، وينتقد الرواية بسبب "عدم علاقتها بالواقع الموضوعي تاريخياً". (هيليبراند: 203).

إن مطالبة إمرمان الواقعية الرفيعة للرواية يكّون بلا شك الاستثناء، ذلك أنَّه حتى نهاية القرن التاسع عشر كانت الرواية تحدد بشكل متزايد من "الواقعية الشعرية" التي سمت بالواقع في العمل الشعري في شكل شعري دائماً، وجلبته في شكل عال للعرض. وقد ظفرت بطابعها الحقيقي، بروايات غوتفريد كلير(8) (هاينريش الأخضر 1854)، وادالبيرت شتيفتر(9) (مابعد الصيف 1857)، وفيلهلم رابّه (أبو تلفان 1867)، إن روايات تيودور فونتانه (درشتيشلن 1899)، كوّنت ذروة هذه المرحلة ونهايتها معاً. إلا أن الرواية الألمانية وجدت صلة بالتطور الأوروبي ثانية، وذلك بفضل فونتانه أيضاً، وهو التطور الذي كان متحرراً منه من خلال ميله إلى الكيان الباطني والمحلية رغم كل الإنجازات.

وتطابق الواقعية البوطيقية عقلية الطبقة الوسطى المتغيرة في الاعتراض على التصوير الواقعي والتنميق في آن واحد والتصاعد الشعري للواقع المقدم. ويوطد التصنيع والتفكير المادي في النصف الأول من القرن التاسع عشر مكانة الطبقة الوسطى وفهم نفسها إلى حد أنه أمكن الاستغناء في الرواية عن أحلام الهروب أو سير الحياة المثالية النموذجية. لقد تم الترحيب بتصوير الواقعية الاجتماعية، واستطاع القارئ أن يجد ذاته في ذلك، وإن كان غوستاف فرايتاغ(10)، في روايته (لك وعليك 1855)، يصف واقعة تقوم الطبقة الوسطى نفسها بصياغتها، ويتضاءل تأثير الأشراف فيها، فإن هذا التطابق مع الواقع تماماً. إن نقصان الشعور . والذهن اللذين ينشِآن للفرد في بيئة مادية . واقعية بشكل متزايد يجدان في هذه الروايات تعويضاً من خلال جعل الواقع المصوَّر بوطيقياً.

إن رواية "الواقعية البوطيقية" في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت ماتزال تحاول تقبل الصراع بين الفرد والمجتمع وبين الداخل والخارج وبين المثالية والواقع والتغلب عليه.

غير أن المؤلفين الموجهين طبيعياً الذين تأثروا باميل زولا وروايته التجريبيّة 1880، لا يرون إمكانية في إصلاح هذه التناقضات الاجتماعية المؤلمة فيما بينها. فالمذهب الطبيعي يريد أن يصور الحقيقة العارية بلا زينة، وفي خشونتها الكاملة ووحشيتها التامة. ولذا فإن نقد العلاقات الاجتماعية المرتبط بهذا جذري، ولا يعرف مهادنة أو مساومة، بحيث أن الطبقة الوسطى تتلقى هذا بصدمة، كما في ألمانيا هيرمان كونرادي وروايته (آدم إنسان 1889)، على سبيل المثال. وبالقياس إلى الدراما، فإن رواية المذهب الطبيعي تبقى في ألمانيا نسبياً لا قيمة لها، ولكن تأثيرات زولا السيكولوجية . الاجتماعية وواقعيته تتخطى المذهب الطبيعي بعيداً.

أما في مستهل القرن الجديد فتشتد في أوروبا كلها أزمات الوعي والتشاؤم من المدينة. إن الواقع لم يكن في مرة من المرات مبوباً ضمن النثر، وإنما كان يشعر به . في المدن الكبرى أولاً . على أنه فوضى واقعية فقط. إن "تدهور القيم" الذي يصفه هيرمان بروخ(11) في روايته الثلاثية (السائرون في نومهم 1931-1932)، قبل الحرب العالمية الأولى وبعدها، يتضمن تدهور الواقع معه. ومن هذا التدهور تطور سوء الظن العميق في قابلية تصوير الواقعة المقسَّمة.

وأوضح ما يصبح هذا في بداية القرن العشرين في التجربة المميزة لدى هوغو فون هوفمانشتال وعمله (رسالة اللورد خاندوس 1902)، ولدى راينر ماريا ريلكه وعمله (مذكرات لاوريدس بريغه المالطي 1910).

***لا يوجد في العصر العالمي للملحمة كيان باطني. لأنه كان مازال لا يوجد كيان خارجي ولا آخر للنفس.**

تعد الرواية بالنسبة إلى الرومانسيين أرفع شكل بوطيقي. حيث تتحقق فيها فكرة البوطيقي الرومانسي.

ويعد عمل ريلكه رواية (يوميات) والرواية الألمانية الأولى التي تقلع عن طرق القص التقليدية للرواية الواقعية في القرن التاسع عشر وبشكل جذري. لقد بدأ شكل الرواية هنا من قبل بالتفكيك، فلا يوجد حدث متواصل، كما لا يوجد حكاية مرتبة ترتيباً زمنياً ولا قاص في المعنى المألوف.

إن مثل هذا الوعي المتغير لا يسمح للكاتب القاص بسبب المعرفة المؤكدة للسياق الكلي إمكانية للخارج. وحيثما ما يزال موقف القص الذاتي سائداً في الرواية، وقبل كل شيء لدى توماس مان وروبيرت موسيل، فإنَّه تُستخدم طريقة القص الساخرة الشاملة لذلك . كما في الرواية المأثورة منذ الرومانسية المبكرة . لتخطي الفجوة بين الداخل والخارج (انظر: شرامكه 95). إن سخرية القاص تنطبق الآن أيضاً على دور القاص المتباعد . الساخر نفسه. وهنا يشار إلى أن توماس مان الذي مثَّل أسلوب القص الذاتي في التغييرات كلها، وحافظ عليه في رواياته المتأخرة أيضاً، كما في (المنتخب 1951) يسيء الظن في الواقع بالقصة الواقعية للمرحلة الماضية، ويجعل "روح القصة" موضوعاً لسخريته.

ويعلم الرومانسي الحديث أنه في عالم لا يمكن للوعي الفردي أن يظهر فيه، وأن السخرية لا تستطيع أن تحقق وظيفتها التقليدية أيضاً، أي مساعدة الرواية في الوصول إلى كلية صحيحة ذات موضوعية فاعلة (لوكاش . 82). إن الأزمات السياسية والحضارية . الفكرية في مستهل القرن العشرين، والصدمات التي أشعلت الحرب العالمية الأولى أحدثت أزمة في الرواية أيضاً، وهي الأزمة التي تصل إلى حاضرنا في واقع الأمر، إن إلغاء نظام مغلق قابل لمعرفة الوعي يقود إلى "إلغاء معالم الفرد"، كما يكتب سيغفريد كراكاور في الجريدة "الفرنكفورتية" عام 1930 (انظر: لامّرت 179/11)، ويعلم الفرد في مجتمع العامة الحديث "بحقارته وتفاهة الآخرين" (المصدر السابق)، كما أن الفرد مهدد وسط عالم لا يدرك من مضرات التوجيه . الهوية. ويبحث مؤلفو الروايات في تصوير الفرد المفكك وحالة وعيه، وفي الوصف الدقيق لنفسه المعقدة إلى درجة كبيرة على تخطي الأزمة وعلى تحديث الرواية التي استنفدت وسائلها القصصية. إن التقنيات القصصية الجديدة، مثل "المونولوج الداخلي"، و"المونتاج"، و"الوحدة الزمنية"، (انظر: شرامكه، الفصل الثاني والثالث)، التي استخدمها أول من استخدمها جيمس جويك في عمله أوليسيس 1922)، لوصف أحداث الوعي، تمت إضافتها بشدة حتى عام 1933 من قبل مؤلفي الرواية الألمانية الذين واصلوا تطويرها. ويظهر ألفريد دوبلين (12)، ولاسيما في روايته (برلين . ساحة الكسندر 1929)، متأثراً بجويك دون أن يفقد ثروته التعبيرية الخاصة به.

وبينما كان مؤلفون أمثال: دوبلين، وبروخ وموسيل يبحثون في رواياتهم عن تجربة الوجود المتغيرة لأشكال التعابير المناسبة استجاب آخرون، مثل هيرمان هيسه للصدمات الوجودية لهذه المرحلة مع إعراض واع عن أحداث العصر. إن روايتي هيسه (سدّارتا 1922، وذئب الصحراء 1927)، تعدان للرّواد الطريق إلى الداخل، أي طريق اكتشاف النفس، ويتبوأ فرانس كافكا مكانة خاصة، فقد أثرت رواياته (المحاكمة 1925، والقصر 1926)، تأثيراً متأخراً ولكنه تأثير عظيم. ويتنافر لدى كافكا أسلوب القص المأثور من الوضوح الخارجي مع مضامين القص التي تعبر عن تفاهة الفرد، وإعيائه، وتركه تحت رحمة الواقع غير القابل للنظر بشكل جذري وخطر، أي بشكل متقدم. إن الإمكانية التي تميز الرواية هي

أن تتخطى أزمتها من خلال مواصلة التطور المنطقي لوسيلتها القصصية، ومن ثمَّ من خلال ظهورها في عالم مضطرب جديد ذي شكل مكيّف (كراكاور في مصدر سابق). وهنا يشار إلى أن هذه الإمكانية كانت انتهت في ألمانيا عام 1933. أما بعد رحيل الطليعة الفنية والفكرية أثناء ديكتاتورية هتلر بين عامي 1933 و 1945 فقد نشأ نتاج روائي تزايد في المنفى.

ويعود الفضل في مواصلة تطوير تقنية القص المتقدمة للرواية في العشرينات، سواء إلى رواية المقاومة المضادة للفاشية بإصرار، مثل رواية (الصليب السابع 1927)(13)، لـ(أنّا سيغرز)، أو إلى الرواية التي يبدو أنها لا تهتم بأحداث العصر، والتي دفعت الفن القصصي المأثور إلى أبعد حد، مثل توماس مان وروايته (يوسف وإخوته 1933–1943)، لقد خلقت حالة المنفى عند مؤلفين كثيرين من الذين دفعوا تطور الرواية في ألمانيا إلى الأمام قطيعة وتعثراً أو تحولاً جديداً (مارتيني) في أعمالهم. أما بعد نهاية الحرب العالمية الثانية فيبدأ التجديد بعد استراحة لاسترداد الأنفاس لمواصلة تطور الرواية الذي انقطع في ألمانيا. وهكذا استأنف المؤلفون الألمان الشباب من جديد تراث رواية الوعي الحديث متأثرين بما واصل كتابته ويليام فاولكنير عقب مارسيل بروست وجيمس جويك في أمريكا تقريباً. وعلى هذا النحو يصف غونتر غراس دوبلين بأنه معلمه، ويظهر لدىمارتين فالسير تأثير كافكا أيضاً.

ورغم أن أزمة الرواية قد تم تجاوزها إطلاقاً، وأن الوعي بأن الواقع لا يمكن أن يلهم القاص (انظر هيليبراند، نظرية... 374)، قبل أن يقويه، إلا أنه طغت وسيلة القص التقليدية في رواية مابعد الحرب الألمانية.

ففي روايات مثل (الطبل لغونترغراس أو (استراحة 1960). لمارتين فالسير تم استخدام الوسيلة القصصية للرواية الحديثة كما هو الحال سابقاً، ولكن لكي ترسم صورة الواقع الاجتماعي بهذا، وإن كان جزءاً من ذلك بتقليل مقصور. ويرى هؤلاء المؤلفون في تطرف الرواية الفرنسية الجديدة التي تميل إلى التنازل عن البطل والحدث بشكل كامل، مخرجاً،كما في محاولات هايميتو فون دوديرر في روايته (العفاريت 1956)، لاستعادة الكلية القصصية، ولتكوين العالمية في الرواية من جديد. (هـ.ف. دوديرر: قواعد الرواية ووظيفتها، 1985، في شتاينكه: نظرية الرواية وتقنيتها في القرن العشرين، 85).

إن "أزمة الرواية" التي هي إحدى أزمات واقعنا (دوديرر: مصدر سابق)، لم تستمر بعد الحرب العالمية الثانية، فقد أصبحت هي نفسها عاملاً مكوّناً للرواية، وأثرت في تطور النوع إنتاجاً وتجديداً.

أما في الستينات والسبعينات فإن الأفكار والاتجاهات العامة قصيرة العمر هي التي كانت تحدد الرواية دائماً. وإن سوء الظن في وساطة الواقع لفن الطبقة الوسطى واستجواب الأدب عن أهميته الاجتماعية قادا في السنوات الستين إلى رد الافتراضات على الإطلاق. وقد آثر مؤلفو روايات مختلفون الوثائق والوقائع أيضاً، وعلى سبيل المثال هانس ماغنوس انتسنزبرغر في روايته الوثائقية (صيف الفوضى القصير 1972).

ولكن الوثائق لا تضمن وصفاً موضوعياً للواقع أيضاً. فقد اتجه جيل كامل من المؤلفين في الستينات من خلال هذه الخبرة المخيبة للآمال إلى تصوير تجربة الواقع الفردية . الذاتية الخاصة.

ذلك أن المرء كان يبحث عن أدب حقيقي [illegible] الافتراضي يمتزج في هذه

كتب تيودور فونتانه: ينبغي على الرواية أن تكون صورة العصر الذي تنتمي إليه.

يؤثر غوته تأثيراً مستمراً وكبيراً في تطور الرواية وقد حظيَ بعلاقة مستمرة بنوع الرواية.

الروايات بشكل غير قادر للتميز بالسيرة الذاتية و"يُوَسَّع من أجل التفكير اللغوي، حيث يتم العثور على الموضوع الحالي من جديد" (هيليبراند: نظرية.... 418)- وهذا ما نجده مثلاً في روايتي (رسالة الوداع الأخير القصيرة) و(المصيبة غير المتمناة)، (صدرت الروايتان في عام 1972)، للمؤلف بيتر هاندكه.

وقد تم تطوير تقنيات جديدة للقص في الستينات والسبعينات من خلال اشتقاق وسائل بصرية بشكل أساسي، وهنا يشار إلى الكسندر كلوغه ورولف رديتر برنكمان. وهكذا يرى راينهارد باومغارت عام 1968 في محاضراته حول (المستقبل الاحتمالي للرواية، أو هل للأدب مستقبل؟)، أيضاً، بأنه سيطلع "مستقبل جديد للقص في التعايش بين الفيلم والأدب" (نقلاً عن هيليبراند: نظرية الرواية ص 403).

ويسري مفعول كلمة لوكاش (47) بأن الرواية تملك "روح الكلية"، من بدايات الرواية حتى القرن العشرين، مع أن "كلية الحياة لم تكن معطاة بشكل معقول"(المصدر نفسه).

إن كان عالم الرواية غير القابل للإلغاء في الداخل والخارج مقسماً، فإنه بهذا ما تزال الرواية تظهر الوعي . وإن كان متأرجحاً . بالتوازن بين أجزاء الواقع هذه. أما بالنسبة إلى الرواية الحديثة في القرن العشرين، ولاسيما بعد الحرب العالمية الثانية، فإن هذا لا يصح. إن العالم الداخلي، أي وعي الإنسان يصبح المضمون السائد. "فالإنسان الحاضر يعاني في المرتبة الأولى من وعيه، وفي المرتبة الثانية من عالم "الأشياء"، (هيليبراند: نظرية ... 419). وهذا وإن كان وصف أحداث الوعي في الرواية الحديثة يحتل دائماً مجالاً كبيراً، وفي الواقع على حساب وصف أحداث الوجود الملاحظة بشكل مقصور، فإن رواية أيامنا لا ينقصها كلية الملحمة القديمة فقط، وإنّما ينقصها في واقع الأمر: "روح الكلية" أيضاً.



▪ الهوامش والتعليقات

(من عمل المترجم).

(1)- عنوان المقال الأصلي باللغة الألمانية DER ROMAN لمؤلفه THOMAS NEUHAUSER، وهو منشور في كتاب بعنوان: الأشكال الأدبية، إعداد أوتوكنورش، شتوتغارت 1991، ص 297 . 312.

(2)- رواية "بطولة ومغامرات" انتشرت في أنحاء أوروبا في القرن السادس عشر.

(3)- هو: يوهان كريستوف غوتشيد (1700-1766)، يعد أول منظر في الأدب خلال عصر التنوير، ولاسيما في المسرح وكان أن وضع مسرحية نموذجية بعنوان (كاتو على فراش الموت). انظر: روتمان، كورت: تاريخ الأدب الألماني، (ترجمة: سليمان عواد)، منشورات عويدات ببيروت 1989، ص51-52.

(4)- فيلاند (1733-1813) من الذين مهدوا الطريق أمام الأدب الكلاسيكي، وقصة أغاتون تعد أول رواية ألمانية تتحدث عن تطور الشخصية الإنسانية وتبلورها، ومن أعماله: (سكان ابديرا)، و(موزاريون) و(أوبيرن)، التي يربط فيها بين الملاحم الفروسية الهزلية في القرون الوسطى وقصص الحب المثالية.

انظر: روتمان، كورت: مصدر سابق، ص 62-63.

(5)- (1749-1832) من أكبر عمالقة الأدب الألماني الذين لم يقتصر إنجازه الفكري والشعوري على حدود بلاده، بل كان رمزاً من رموز الفكر العالمي.

(6)- (1759-1805) يعد من أبرز الأدباء الألمان الكلاسيكيين. من أعماله المسرحية (دون كارلوس) و(فالينشتاين) و(ماريا ستيورات)

و(عذراء أولنيز) و(وليم تل). ومن مؤلفاته (جمال الروح وسمو النفس)، و(قصة حرب الثلاثين سنة)، وانسلاخ هولندة المتحدة عن الحكومة الإسبانية). انظر: روتمان، كورت: مصدر سابق، ص 86-92.

(7)- (1804-1875) ورواية الرسام مولتين تقع في منتصف الطريق بين الرومانسية والواقعية، وهي شاعرية مليئة بالأحداث المشوقة والغريبة. انظر: روتمان، كورت: مصدر سابق، ص 115-118.

(8)- (1819-1890) من كبار الروائيين الواقعيين، وروايته هذه سيرة ذاتية. ومن أشهر أعماله (الناس في سيلادفيلا) و (حكايات من زوريخ)، و(قصيدة المشاعر). انظر: روتمان، كورت: مصدر سابق، ص 138-139.

(9). (1805-1868)، وروايته هذه جرت أحداثها في عالم خيالي لا وجود فيه للرغبات الجامحة، أو الأزمات والصراعات.ومن أعمال شتيفتر (المحسن الفقير). انظر : روتمان، كورت: مصدر سابق ص (121-123).

(10). (1816-1895) وروايته تاريخية ثقافية تعرّض فيها إلى طبقة التجار، وطموح الطبقة البرجوازية، وإفلاس الطبقة الأرستقراطية المترفعة، وعرض أيضاً نهاية بشعة لليهود المدائنين. وبهذه الرواية كرس فرايتاغ نفسه كاتباً روائياً برجوازياً. انظر: روتمان، كورت: مصدر سابق، ص 142.

(11)- (1886-1951) وتنطلق روايته في تناولها للقضايا الحضارية من القول إن أي تحديد للقيم هو عمل غير عقلاني، وترى أن الهرب من الواقع المحفوف بمخاطر انهيار القيم وسقوطها يجعل الناس يسيرون كمن يسير في نومه. انظر: روتمان، كورت: مصدر سابق، ص185-187.

(12). (1878-1957) وروايته تجسد نموذج الإنسان البروليتاري الخارج على القانون في مدينة كبيرة، وتمتاز هذه الرواية بالانتقال السريع في الصور والمشاهد والأفكار، وكأنها قطعة مزخرفة بأجزاء صغيرة متعددة المصدر. انظر: روتمان، كورت: مصدر سابق، 175-176.

(13). تتحدث هذه الرواية عن سبعة معتقلين يحاولون الفرار من معسكر الاعتقال، ولا يتمكن من الفرار إلا السابع، فيبقى الصليب السابع الذي أعد لقتله شاغراً، ويتحول هذا الصليب إلى بريق أمل في نفوس المعتقلين الآخرين.

ومن أعمال الكاتبة سيغرز: (انتفاضة الصيادين في سانتا بربارة، والمكافأة، والإنقاذ.. انظر: روتمان، كورت: مصدر سابق 188 . 189.

▪ المصادر:

(1)- لوكاش، ج: نظرية الرواية، برلين 1920(ط2: دارمشتات، نيوفيد 1971).

(2)- شتانتسل، ف، ك: أشكال الرواية النموذجية. غوتنغن 1964.(8).

(3)- كلوتس، ف، (إعداد): حول بوطيقا الرواية، دار مشتات 1965.

(4)- كيمبل، د/فيدمان، ك، (إعداد): نظرية الرواية وتقنيتها في القرن السابع عشر والثامن عشر، توبنغن 1970.

(5). شتاينكه، هـ، (إعداد): نظرية الرواية وتقنيتها في القرن التاسع عشر، توبنغن 1970.

(6)- فيلتسيغ، ف: الرواية الألمانية في القرن العشرين، شتوتغارت 1970.

(7)- لامّرت، إي، (إعداد): نظرية الرواية. وثائق تاريخها في ألمانيا. المجلد الأول 1620 . 1880، كولن 1971، المجلد الثاني منذ ...ين 1975.

...ي، ت: أبنية الرواية الحديثة. أمثلة ...ن أوروبية، ميونيخ 1972.

... (إعداد): نظرية الرواية وتقنيتها في ...ين، توبنغن 1972.

كانت الروايات- في البداية- "سلطة كذب واضحة" و "من يقرأها فهو يقرأ أكاذيب"

(10)ـ شرامكه، ي: حول نظرية الرواية الحديثة، ميونيخ 1974.

(11)ـ لامرت، إي: أشكال أبنية القص، شتوتغارت 1975.

(12). شوبنيمان، د: أزمة الرواية؛ تاريخ نشأة بوطيقا: الرواية الحديثة في ألمانيا، هايدلبرج 1978.

(13). هيلبيراند، ب، (إعداد): حول بنية الرواية، دار مشتات 1978.

(14). هيلبيراند، ب: نظرية الرواية، ميونيخ 1980.

(15)ـ كويمان، هـ، (إعداد): المرجع في الرواية الألمانية، دوسّلدورف 1983.

(16)ـ آيسيله، يو: بنية الرواية الألمانية الحديثة، توبنغت 1984.



روائية الرواية

د. جهاد عطا نعيسه

يترابط سؤال المشكلات مع سؤال الماهية، ويتأسس عليه. فوعي المشكلات هو وعي الماهية؛ أي الخصائص المركزية للجنس الروائي. ومعاناة النص الروائي لهذه المشكلة أو تلك –عموماً– ناتج طبيعي للترخص في استيعاب هذه الخصائص، أو تمثلها إبداعياً. أو هو ناتج عن رفض قبول هذه الخصائص أساساً.

وكما يترابط سؤال المشكلات مع سؤال الخصائص، يترابط سؤال الخصائص بدوره مع سؤال زمن الرواية؛ أي الشرط التاريخي الذي ولدت فيه الرواية. فالرواية –ككل جنس أدبي– لا يمكن أن تولد، وتنمو في فراغ حضاري وإنساني، أو في لحظة مفارقة مقطوعة عن سياقها التاريخي. إن شرطاً تاريخياً دون سواه قد أنتج المناخ الملائم لنشوء هذا الجنس الأدبي، دون سواه أيضاً. وعليه فإن شرط النشأة هذا، لا بد أن يسهم –على نحو أو آخر– في تكوين خصائص الجنس الأدبي الذي شكّل استجابة إبداعية أدبية له.

يترابط سؤال الخصائص مع سؤال زمن الرواية، أي الشرط التاريخي الذي ولدت فيه الرواية.

لقد ارتبط نشوء الرواية في النصف الأول من القرن الثامن عشر، في بريطانيا قبل سواها من الدول، بجملة من الشروط الاجتماعية والاقتصادية والفكرية، التي شكلت حاضنة ملائمة لولادتها ونموها، لعل أبرزها:

1– ارتفاع عدد الأشخاص الذين يجيدون القراءة والكتابة؛ وذلك بازدياد نسبة التعليم، ومن ثم، ازدياد نسبة الطلب على المادة المقروءة، وخصوصاً في أوساط النساء؛ إذ أتيح لهن متسع من الوقت الذي يمكن صرفه في القراءة، بسبب رفع بعض الأعباء المنزلية عنهن، في المجتمعات المدينية خاصة، مع الانقلاب الرأسمالي في بريطانيا، وحلول نمط علاقاته وحياته البديلة محل نمط العلاقات والحياة الإقطاعية.

هذا الجمهور المتسع، أو المتزايد من النسوة القارئات، وعبر الوقت المديد المتاح له، منح الرواية فرصتها لإطالة سردها، وإكثار عدد صفحاتها.

2–ظهور المطبعة وانتشار الطباعة؛ فالرواية نتاج المطبعة، ولم يكن متاحاً –من غير

المطبعة- إنتاج ذلك العدد الضخم من النسخ، استجابة لتزايد عدد القراء الكبير، وتوفيره بأسعار معقولة. لقد تراجعت مع انتشار الرواية عادة القراءة الجماعية؛ أي العلاقة السماعية بالمقروء، وحلت محلها -على الرغم من استمرار بعض الأطر المحدودة لتلك العلاقة- علاقة القراءة الفردية المباشرة للنص السردي. فقد أرست الرواية تقليد النص المقروء المستفرد من قارئه، بكل ما تعنيه هذه الصيغة من استسلام للعزلة، وتشجيع عليها من مبدعي النص الروائي، ومدّها بالمادة المناسبة لذلك، من بوح واعتراف ومكاشفة ذاتية، لم يعد هؤلاء المبدعون يجدون حرجاً في مقاربتها، ما داموا ينتجون لقرّاء غير معروفين لديهم بشكل شخصي. لقد ولدت مع الرواية خاصية استبطان النفس البشرية.

*لقد أنتجت النزعة الفردية الاحتفاء بالتشخيص المفصل للشخصيات الروائية وبيئاتها.

3-انتشار اقتصاد السوق؛ إذ أدى هذا الانتشار دوراً رئيساً في نقل أسلوب الرعاية الأرستقراطية، الذي نشأ الكتاب في كنفه خلال النظام الإقطاعي، والذي كان يعني: إما الاكتتاب مقدماً على الكتاب الذي يشتغل عليه الكاتب، وإما التبرع من بعض المحسنين المقتدرين لإنجازه.

لقد غدا الكاتب منتجاً لسلعة رائجة ينتظرها سوق واسع من القراء، بعد مرورها بالوسيط التجاري الذي يتولى مسؤولية الطباعة والتوزيع؛ أي الناشر، أو الورّاق -كما كان يعرف آنذاك- وإذ فقد الكاتب/ الروائي علاقته المصيرية بالمكتتب أو المحسن الأرستقراطي، فقد فَقَدَ معها علاقته، أو مسؤوليته في الاستجابة لذائقة هذا المكتتب أو المحسن، وجملة القضايا التي ينشدها في موضوع الكتاب/ الرواية، وشكله.

لقد أطلق النظام الرأسمالي، الذي حلّ في بريطانيا، مع قدوم القرن الثامن عشر، بديلاً لسلفه الإقطاعي، الطبقة الوسطى بحيوية مشاريعها آنذاك، وطموحاتها، وانفتاحها على التجريب والبحث والمغامرة. وسط هذه الطبقة، بشكل أساسي، ولدت الرواية وانتشرت إبداعاً وقراءة.

ولذا فقد كان عليها الاستجابة لميول هذه الطبقة، وذائقتها الأدبية، وجملة أشاغيلها ومشاريعها وتطلعاتها. لم يعد على الكاتب خلق عالم سردي خيالي وهروبي، جميل وممتع، تلوذ النخبة المتبطلة الراعية للكتاب بممالكه الخيالية، ومثله المطلقة التي تتيح هروباً من سأم الواقع، ورتابته، وتحرص على عدم المساس بالشروط التي تعيد إنتاج هذا الواقع، والتي تعيد إنتاج سيطرتها ومراتبيتها فيه. بل كان عليه التوجه إلى ذلك العالم الأرضي المتعين زماناً ومكاناً، الذي كان يشكل الحقل المركزي الخصيب لمشاريع الطبقة الناهضة وبحوثها ومغامراتها. لقد انتقلت مصداقية العمل السردي، من مواقع استجابته للمثل والقيم المجردة، إلى مواقع الاستجابة لهموم الواقع ومشكلاته وقضاياه. وبالتوافق مع هذا الانتقال، فرض جمهور السرد الجديد ذائقته الجديدة، ليس على موضوع السرد فحسب، بل على شكله أيضاً. كان لا بد من المواجهة مع التقليد الأدبي

المـوروث وجملـة قيمـه الجماليـة: بلاغتـه المتثاقلـة، لغتـه الجميلـة المنمقـة، تصـعيداته الميلودراميـة الطاغيـة.. الـخ، باتجـاه بلاغـة مختلفـة وجمـال مختلـف يتحـددان بالصـيغة البسـيطة التاليـة: دقـة الدلالـة والقـدرة علـى الإيصال.

4- بـروز النـزعتين الفرديـة والعلمانيـة، المترابطتين مـع تشـجيع البحث، والمبادرة الفردية، والمنافسة، والمغامرة؛ أي ما يؤكد تمـايزات النـاس، وطاقـاتهم، وطبـائعهم، وميـادين أعمـالهم ونتائجهـا، كمـا يؤكـد الحاجـة إلـى فهـم الواقـع فهمـاً علميـاً لمواجهته، وقهر صعوباته.

لقـد أنتجـت النزعـة الأولـى الاحتفـاء بالتشـخيص المفصّـل للشخصـيات الروائيـة وبيئاتهـا، إزاء عمومية شخصـيات الأجنـاس الأدبيــة الســردية الســابقة، وتشــابه بيئاتهــا ونمطيتهـا أيضـاً. فـي حـين أنتجـت النزعـة الثانية مسارات منطقية لحبكات السرد، وتجنباً للإغراق في المصادفات واللجوء إلى الخوارق والمعجـزات، تلـك التـي كانـت تتـولى -بشـكل كاسـح- مسـؤولية توجـه الحبكـة ومنعطفاتهـا الأساسية في تلك الأجناس[1].

حتى في الحالات القليلة، التي يمكن أن يندفع فيها السرد الروائي إلى تجاوزات منطقية واقعيـة، يُحتفـى فيهـا بالغريب، أو العجيب، أو الخـارق، لتحقيق دلالات معينـة، فـإن مـا يعيد هذه التجـاوزات إلـى حقل السرد الروائـي، هـو تلك التفاصيل الواقعية الدقيقة، التي تغتني بها مثـل هـذه الأعمـال الروائيـة، عـادة، فتحقـق صـلابتها وثقلها بوصفها سرداً روائياً، وليست سرداً حكائياً يندفع في غرائبه بغير حساب.

نـذكّر هنـا -علـى سـبيل المثـال لا الحصر- بشخصية "المِثْل" التي تلاحق السيد "جوليادكين" في حياته العامة والخاصة، في روايـة "المِثْـل"[2]،وبشخصـية الشـيطان التـي تواجه "إيفان كارامازوف" بحقائقه النفسية في روايـة "الإخـوة كارامـازوف"[3] لدوستويفسـكي Dostoivesky (1821-1881). وبصـعود "ريميديوس الجميلـة" إلـى السمـاء، وضياعها في الأفلاك العليا في رواية "مائة عالم من العزلة"[4]، وبتناسخ "الجنرال" في أربعة عشر جنرالاً تعاقبوا على السلطة، كما تشير تقنية روايـة "خريـف البطريـرك" لـ "غبرييـل غارسـيا مـاركيز" Marquez. وبتحـول الموظـف "غريغـور سامسـا" إلـى حشـرة فـي روايـة "المَسـخ"[5] لـ "كافكـا" kafaka (1883-1924)، وبالحبكة الغرائبية لأعمال كافكا عموماً. وبانتقال ملامح التقدم في السن والهموم والمتاعب والمرض من "دوريان غراي" إلـى صـورته حيـاً، والعكس ميتـاً، فـي روايـة "صـورة دوريـان غـراي"[6] لأوسـكار وايلـد Wilde (1854-1900). وأخيـراً: بظهـور "كـاترين الحلـوة" لسـعيد حـزّوم فـي خلوتـه،

أنتجت النزعة العلمانية مسارات منطقية لحبكات السرد، وتجنباً للإغراق في المصادفات واللجوء إلى الخوارق والمعجزات.

[1] انظر بصدد شروط نشأة الجنس الروائي: هاوثورن، جيريمي: "مدخل إلى دراسة الرواية" ص. ص 25-40.

[2] انظر دوستويفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة(1)"الفقراء، المثل، قلب ضعيف" ص. ص 324-331 مثلاً".

[3] دوستويفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة (18) "الإخوة كارامازوف" ص. ص 280-314 مثلاً.

[4] ماركيز، غبرييل غارسيا: "مائة عام من العزلة" ص 4.

[5] كافكا، فرانز: "المسخ" ص. ص 5-7.

[6] وايلد، أوسكار: "صورة دوريان غراي" ص. ص 51، 204، 364-366، مثلاً.

واختفائها -بعد ذلك- في البحر في رواية "المرفأ البعيد"[7] لحنا مينة.

جملة هذه الشروط التي تبدو محورية تماماً، في تشكيل المناخ الملائم، أو الحاضنة النموذجية للجنس الروائي، يمكن عدّها تتويجاً لاسهامين معرفيين بالغي الأهمية في دفع التاريخ الإنساني باتجاه العصر الحديث، العصر الذي نشأت فيه الرواية، إسهامين شكلاً لحظتين معرفيتين شديدتي الترابط: الأولى منشؤها فرنسا النصف الأول من القرن السابع عشر، أسسها الفيلسوف الرياضي الفرنسي "ديكارت" Descartes (1596-1650) مع صدور كتابيه: "بحث في المنهج" و "التأملات". والثانية منشؤها بريطانيا النصف الثاني من القرن السابع عشر، أسسها الفيلسوف الإنكليزي "جون لوك" Locke" (1632-1704) مع صدور كتابه "بحث في الفهم البشري".

الرواية قد نشأت في العصر الحديث، وهو العصر الذي انفصل فيه التوجه الفكري العام انفصالاً تاماً عن إرثه في العصور القديمة.

لحظتان أسستا للتوجهات الفكرية المركزية للعصر الحديث، كما أسستا للتوجه الفكري المركزي للفن الروائي، الوليد الشرعي لهذا العصر؛ وذلك بتوكيد الأولى منهج الشك؛ أي إخضاع كل شيء للمساءلة، وعدم التسليم قبل الوصول إلى الحقيقة، عبر التجربة والبحث الفرديين، وتشجيع السعي الفردي إلى هذه الحقيقة، وتصويره كأمرٍ منفصل عن تراث الفكر السلفي، بل كأمرٍ لا سبيل إلى بلوغه إلا بالانفصال عن ذلك الفكر، كما يقول "إيان واط"[8] Watt. وتوكيد الثانية النزعة الفلسفية في نبذ الكليات والإلحاح على الخصوصيات، والخبرات الفردية، ودور الحواس في تزويد العقل بالأفكار الخاصة. يضاف إلى ذلك إلحاحها فيما يتصل بالأدب على عيوب اللغة المجازية، وعدها الغرض الحقيقي للغة: "إيصال معرفة الأشياء"؛ أي توكيد دقة الدلالة، والقدرة على الإيصال، هدفاً أولاً للغة الأدبية[9].

فإذا كانت الرواية قد نشأت في العصر الحديث، فهي قد نشأت في العصر الذي انفصل فيه التوجه الفكري العام انفصالاً تاماً، عن إرثه في العصور القديمة.

لقد مثل "ديكارت" و "لوك" ذلك الاتجاه الذي أخذ يتنامى، منذ عصر النهضة الأوروبية لنبذ الكليات، وإحلال الخبرة الفردية محل الموروث الجماعي في فهم الواقع. وهو ما يشكل قدراً هاماً من الخلفية الثقافية العامة التي أدت إلى نشوء الرواية[10].

ربما نستطيع الآن، وقد أوجزنا القول في الزمن التاريخي لنشوء الرواية، أن نوجز القول -أيضاً- في الخصائص المركزية للرواية؛ ولنقل في الخاصية المركزية للرواية، هذه الخاصية التي يمكننا تأسيسها على كل السياق التاريخي الذي تقدم، في تعبيراته الاقتصادية والاجتماعية والفكرية؛ أي على الخاصية المركزية لزمن النشوء نفسه، عبر توكيده أولوية الواقع والخبرات والتجارب الفردية فيه؛ أي علاقة الرواية العضوية

---

(7) مينة، حنا: "المرفأ البعيد" ص 406.

(8) انظر: واط، إيان: "نشوء الرواية" ص 10.

(9) نفسه: ص. ص 32، 35.

(10) نفسه: ص. ص 9، 12.

بالواقع، وبتعبير أكثر تحديداً: علاقة الرواية بحياة الإنسان وتجاربه وخبراته، في واقع متعين زماناً ومكاناً.

لقد وُلدت الرواية جنساً أدبياً يؤكد النزوع الفكري العام لعصرها، فكان جوهر ممارستها يكمن في محاولة نقض الموروث، وتوكيد معيار جديد للممارسة الأدبية، يعتمد الخبرة والتجربة الفرديتين اللتين هما جديدتان دائماً، ما دام حقل انشغالهما هو الواقع غير المتناهي، بكل امتداداته، وكثافاته، وتغيراته الدائمة، بديلاً لمعيار الممارسة الأدبية السابقة الذي تجلى في قدرتها على تمثل السائد الموروث، والإخلاص لقيمه الفكرية والجمالية. فإن كان الموروث هو المحك الأساسي للأدب الحقيقي، فإن تاريخ الأدب الأوروبي -في وجهه العام- لم يكن سوى استيلاد مستمر للأساطير، والملاحم، وأحداث التاريخ القديم.

Novel؛ أي (جديد).. ربما كانت دلالة الكلمة الأولى -في اللغة الإنكليزية- خلف التسمية التي أطلقت على هذا الجنس السردي الواقعي، بوصفه حاول القطع مع التقليد الأدبي الموروث[11]. على أية حال، إن محاولة قطع الرواية علاقتها بالتقليد الأدبي الموروث، جعلها -عموماً- جنساً أدبياً، يفتقد صرامة التقاليد الأدبية في الأجناس الأخرى (الملحمة، والمأساة، والملهاة، والشعر...).

الرواية والواقع،

تقليد وانعتاق:

غير أن نفور الرواية من التقاليد، أو افتقارها إليها، أو ثورتها عليها، لا يمكن فهمه على نحو مطلق، وإلا لاستحال الجنس الروائي جنساً عدمياً فاقداً، ليس للتقليد الموروث فحسب، بل لهويته الذاتية أيضاً. والحق، أن الأمر لا يمكن أن يكون كذلك أبداً، وإلا فما الذي يجعلنا نقرؤه، ونبحث فيه، ونؤرخ له، منذ إرهاصه المبكر الأول في العام 1605م، مع صدور الجزء الأول من "دون كيخوته دولامانشا" الشهير في مدريد لمؤلفه "ميخائيل ثربانتس" Cervantes (1547-1616)، مروراً بعصر نشوئه في بريطانيا في النصف الأول من القرن الثامن عشر، مع صدور رواية "دانييل ديفو" Defoe (1660-1731) الشهيرة أيضاً "روبنسون كروزو" (1719)، ثم: "مول فلاندرز" (1722)، ثم أعمال "صموئيل ريتشاردسون" Richardson (1689-1761): "باميلا" (1740)، "كلاريسا" (1747-1748)، "السيد شارلز غرانديسون" (1754)، وإلى حدٍّ ما أعمال "هنري فيلدينغ" "Fielding" (1707-1754): "جوزيف أندروز" (1742) و "جوناثان ويلد" (1743)، ثم "توم جونس" الشهيرة (1749)، وصولاً إلى عصرنا المعيش، وآخر الإصدارات الروائية في قطرنا العربي السوري في العام ألفين، من طراز: "خضراء كالبحار" لهاني الراهب، و "سمر الليالي" لنبيل سليمان،: و" حارة الشحادين" لحنا مينة؟

ما الذي يشكل ناظماً وجامعاً لكل هذه الأعمال، مهما قيل في تحرر الرواية من التقاليد ونفرتها منها؟

---

[11] انظر: واط، إيان: المرجع السابق، هامش ص 11.

جوهر ممارسة الرواية يكمن في محاولة نقض الموروث وتوكيد معيار جديد للممارسة الأدبية.

ما الذي يجعلنا نميز روائية ما نقرأ من هذه النصوص، عن سواها من النصوص؟ وما الذي يجعلنا نُميِّز كاتباً بوصفه روائياً، وآخر بوصفه كاتب "رومانس" مثلاً، إن لم يكن ثمة ناظم ما، يتيح لتمييزنا أن يستند إليه؟... إنه تلك العلاقة العضوية للنص الروائي بالواقع، التي لا يمكن فصمها. وهي ما يدعوه الروائي والناقد الإنكليزي الشهير "هنري جيمس" James (1843-1916): "الكثافة النوعية للرواية"، أي "لمسة الحقيقة" أو "متانة التمييز"، هذه الميزة التي تعتمد عليها "بكل استسلام وخضوع" كل ميزات الرواية الأخرى –على حد تعبيره[12]– والتي لايمكن أن تتأسس إلا على علاقة النص الروائي المحكمة بالواقع والحياة:

*الخلق الإبداعي الصعب الذي ينافس الحياة نفسها وينافس سواه، إذ يسعى إلى القبض على الجوهر عبر المظهر والمستتر عبر المكشوف.

"جو الحقيقة السائد (أي صلابة التحديد) هو الفضيلة الأولى للرواية، والميزة التي تعتمد عليها كافة المزايا الأخرى [...] اعتماداً كلياً مطلقاً. فإذا لم تتوفر هذه الميزة، فلا وزن لما تبقى من المزايا. وإذا وجدت هذه الميزات الأخرى، فإنها تدين –بأسرها– إلى النجاح الذي أحرزه الأديب في إنتاج صورة وهمية عن الحياة. لذلك، فتنمية هذا النجاح، ودراسة هذا المنهاج الرائع، يشكلان –في نظري– بداية فن الأديب ونهايته. إنهما إلهامه ويأسه ومكافأته وعذابه، ومسرّاته. فهو هنا يتنافس حقاً مع الحياة، وهنا أيضاً يتنافس مع أخيه الفنان في محاولاته لإبراز مظاهر الأشياء، تلك المظاهر التي تعبّر عن معانيها، كما في إدراك لون هذا المشهد البشري وتضاربه وتعبيره وسطحه ومادته"[13].

إنه لمقبوس طويل فعلاً، لكنه يجمع –بغنى ودقة– عناصر القضية كافة. فعلاقة الرواية بالواقع هي القول الفصل في جدارة الرواية باسمها وقيمتها معاً. وهي الخاصية/ الميزة المحورية الأساس، التي لا تعدو الخصائص أو الميّزات الأخرى –حين توجد– أن تكون ملحقةً بها أو تابعةً لها؛ ذلك أنها بداية فن الروائي ونهايته، أو هي سر الخلق الروائي الذي يُكرم الروائي شاباً أو شيخاً، في اكتشافه وتمثّله، أو يُهان.

الخلق الإبداعي الصعب الذي ينافس الحياة نفسها، وينافس سواه، إذ يسعى إلى القبض على الجوهر عبر المظهر، والمستتر عبر المكشوف، والذي هو في النهاية، وبإيجاز: الغوص عميقاً في خضم الواقع؛ تلوناته، وتضارباته، وتبدلاته، لاكتناه جوهر التجارب البشرية فيه؛ ذلك الجوهر النابض، الحي، المتقد، الثري ثراءً بلا حدود بقوة دلالاته وتنوعها، وإنتاجه نصاً روائياً يخترق الحياة، يتشكل بها ويشكلها.

"هل لنا أن نتصور رواية بعيدة كل البعد عن الواقع التاريخي والاجتماعي، وتحتفظ مع ذلك بتماسكها، وبالاتساق الذاتي المطلوب في كل عمل فني؟ أبداً. ولئن وُجد شيء من هذا القبيل فلا ينبغي أن نسميها رواية، بل خرافة،

[12] انظر محاضرته: الفن الروائي، في كتاب "نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث" لمجموعة من المؤلفين الأجانب، ص 82.

[13] المحاضرة السابقة نفسها في تعريب آخر بعنوان: "فن الرواية"، في كتاب "النقد، أسس النقد الأدبي الحديث" لمجموعة من المؤلفين الأجانب، ج (1) ص. ص 122-123.

أو رومانس، وينبغي عند ذلك ألا نصفه بأنه يزيّف الواقع، وإنما هو منقطع الصلة بأي واقع عيني، حتى ولو استعمل أسماء محلية وتاريخية"[14].

ألسنا أمام تقليد أدبي جديد تخضع له الرواية، في الوقت الذي تعلن فيه نفرتها من كل تقليد؟..

نعم، وببساطة، إنه تقليد أدبي بديل. والقول بأن الرواية فنّ ينفر من كل تقليد –بوجه مطلق– يبدو تطرفاً في مقاربة القضية، يعوزه الإقناع غالباً. فالرواية هي أحد الأجناس الأدبية، إن لم نقل أشهرها في القرون الأخيرة، وإقرار ذلك يعني: أنها تمتلك من الخصائص والتقاليد ما يميزها من سواها من الأجناس. أم ثورتها على التقاليد الأدبية السائدة والموروثة –وبشكل خاص على تقاليد سلفها السردي "الرومانس" –فهي ثورة ليست مطلقة أيضاً؛ فالرواية قد أبقت على خاصة التخييل بوصفها خاصة محورية أيضاً، ولو افتقدت الرواية بناءها التخييلي لاستحالت تأريخاً. والرواية قد أبقت على دور الشخصيات في سياقاتها السردية، مهما قيل في تهميش دور الشخصيات –مثلاً– في الرواية الفرنسية الجديدة، ولو أبطلت الرواية دور الشخصيات فعلاً، لاستحالت تحليلاً اجتماعياً، أو ما شابه. والرواية –أيضاً– قد أبقت على الأحداث، والطابع الدرامي لكثير منها، كما أبقت على غير قليل من صيغها السردية، ولو أنها لم تفعل لاستحالت أنماطاً من التحليل النفسي، أو النصوص الوصفية

(14) هو، غراهام: "مقالة في النقد" ص 145.

الباردة، أو النصوص المسرحية... الخ. غير أنها في إبقائها على ذلك كله قد بدلت، وعدلت، في مواقع ذلك كله، وتقنياته، أيضاً.

من جهة أخرى، فإن هذا التقليد –العلاقة الوطيدة بالواقع– هو تقليد مختلف نوعاً، إلى الحد الذي يبدو معه، وكأنه شكل من أشكال الانعتاق، لا التقليد. إن القضية تعود هنا إلى غنى الواقع، وتنوعه غير المحدودين، ومن ثم إلى غنى المساحات، والآفاق الإبداعية المتاحة لمقاربته تخييلياً.

وهذا ما يجعل ملاحظة الباحث الفرنسي "ر. م. ألبيريس" Alberes عن امتداد الواقع والإبداع الروائي، في مختلف مستويات الحقيقة؛ صائبة تماماً في تفسير شيوع الروايات المسلسلة في القرن التاسع عشر[15]" بمقدار صواب قوله: "تقوم بهجة الرواية ومأساتها على أن الحقيقة؛ شيء لا يُستنفد. وكلما وعى أحد الروائيين، أو جيل من الروائيين ذلك اكتشف الإبداع الروائي عالماً جديداً. ولقد ولدت رواية القرن التاسع عشر حين وعى بلزاك وكتَّاب الروايات المسلسلة هذا الاتساع الذي لا حد له"[16].

عبر مثل هذا الفهم لتعدد مستويات الحقيقة في الواقع، ومن ثم لتعدد الفرص السردية المتاحة للتعبير عنها، نستطيع أن نقف على الجذر الواقعي لكثير من الأعمال الروائية ذات التجاوزات المنطقية، أو الواقعية في بعض تفاصيلها، كما هو شأن تلك التجاوزات التي تقدمت الإشارة إليها، لدى كل

(15) ألبيريس، ر. م: "تاريخ الرواية الحديثة" ص 224.

(16) المكان نفسه.

الرواية في أبسط تعريفاتها وأكثرها إيجازاً هي قصص نثري واقعي كامل بذاته وذو طول معين.

من "دوستويفسكي" و "ماركيز"، و"وايلد"، و"مينة".

وعبر مثل هذا الفهم لتعدد مستويات الحقيقة في الواقع، ربما نستطيع أن نقف على كل ذلك التنوع والتعدد في تجليات الواقع، أو مواقعه ومستوياته الأكثر دلالة؛ فهو -مثلاً- طبقات النفس البشرية وتنازعاتها وترجيعاتها وتداعياتها في أعمال دوستويفسكي عموماً، وفي بعضها خصوصاً، من طراز: "الجريمة والعقاب" و "المثل" و "الأبله" و "مذلون مهانون". أو في "المعطف "لغوغول Gogol (1809-1852)، أو "وداعاً يا غوليساري" لـ "إيتماتوف" Aitmatov . وهو الواقع الروسي في صراعاته السياسية -الاجتماعية، في مراحل هامة من تاريخه، كـ "الحرب والسلام" لـ "تولستوي" Tolstoy(1828-1910) و "الأم" لـ "غوركي" Gorki (1868-1936) و "الدون الهادئ" لـ "شولوخوف" Cholokhov (1905-1984). وهو تلك الانطباعات الرهيفة الواخزة الجميلة والموجعة، التي يسمّرها الزمن في ذاكرتنا، فتبدو معها حياتنا كلها كأنها هذه اللحظات بالذات، أو كأنها ذلك الوهج الذي تخلّفه في عقولنا وضمائرنا، كأعمال "فيرجينيا وولف" Woolf (1882-1914): "مسزدالوي"، "إلى المنارة"، "الأمواج"، وعمل مارسيل بروست (Proust (1871-1922) الطويل، بأجزائه العشرة: "البحث عن الزمن المفقود".

وهو تلك الحقيقة القلقة، المتعددة الوجوه والألوان، المتباينة إلى حد التناقض الصاعق، في الروايات التي تُخضع رؤيتها للواقع لنسبيةٍ، تتعدد بتعدد الأشخاص الذين ينظرون إليه، أو بتعدد زوايا نظر الشخص الواحد إليه، في أزمنة مختلفة، أو حالات مختلفة عموماً، الرواية التي اصطُلح على تسميتها بـ "الرواية متعددة الوجوه" Multivalence، كـ "رباعية الإسكندرية" لـ "لورانس داريل" أو "الصخب والعنف" و "أبشالوم أبشالوم" و "بينما أرقد محتضرة لـ "وليم فوكنر Faulkner (1897-1962). بل وحتى "عوليس" لـ "جيمس جويس" Joice (1882-1941)... الخ.

*الرومانس النثري هو قصص نثري ذو جنوح خيالي ومبالغات شديدة يفتقد مصداقيته الواقعية، ويعج بالخوارق والمعجزات.

وهو سوى ما تقدم كله، من مواقع يمكن للرواية أن تسبر الواقع من خلالها؛ أي ما يؤكد في الوقت نفسه، إلى أي حد يُشَكِّل تقليد الرواية هذا؛ التقليد الذي يُعَدُّ خاصة خاصيات الرواية، انعتاقاً وانفتاحاً غير محدودين على الأساليب، والطرائق، وأنماط الرؤية، ومناطق الرؤية، وتعدد مستوياتها في مقاربة الرواية للواقع. ولعلنا بهذا الإطار، يمكن أن نفهم توكيدات كثير من الباحثين الهامين، في حقل الرواية، افتقاد الرواية للشكل أو للتقاليد، كتوكيد "أ. م. فورستر" Forster (1879-1972) مثلاً: "الرواية كتلة هائلة عديمة الشكل إلى حد بعيد"[17] ، أو ميخائيل باختين "Bakhtin" (1895-1975): "الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين"[18]، أو "روجر آلن" Allen: "الرواية نمط أدبي دائم التحول والتبدل، يتسم بالقلق

(17) *انظر: "آلن روجر" "الرواية العربية" ص18.*

(18) *باختين ميخائيل: "الملحمة والرواية" ص19.*

بحيث لا يستقر على حال"[19]... الخ.

لقد فرض حراك الواقع المستمر، على المستويات كافة، حراك أشكال التعبير الروائي عنه، عبر علاقة الرواية المميزة بالواقع، هكذا تمتلك المعادلة التفسيرية التي يوضّح بها "إيان واط" المسألة بإيجاز، طرافتها، وقوة دلالتها في الوقت نفسه، إذ يلاحظ أن "افتقار الرواية للأعراف الشكلية، هو الثمن الذي يجب أن تدفعه [...] لقاء واقعيتها"[20]. وعبر هذه العلاقة بالذات، تفترق الرواية عن سلفها السردي "الرومانس"، على الرغم من نقاط الاتفاق التي أشرنا إليها في موقع سابق. فعلاقة الرواية الأكيدة بالواقع، قد عبرت عن نفسها في تمايزات أساسية، رسمت ذلك الدرب الذي اختطته الرواية منذ العقد الثاني من القرن الثامن عشر؛ أي بعد صدور "روبنسون كروزو" لـ "دانييل ديفو"؛ هذه الرواية التي ارتادت، وأسست ملامح التمايز الأساسية بين "الرواية" و "الرومانس"، التي سنحاول الوقوف عند أبرزها؛ أي عند ما يمكن عدّه في الوقت نفسه إيجازاً للقضايا المحورية التي تقدمت.

بين الرواية والرومانس (تمايزات محورية):

1- في الماهية: الرواية في أبسط تعريفاتها، وأكثرها إيجازاً: "قصص نثري واقعي، كامل بذاته، وذو طول معين"[21]. وقد نشأ هذا النمط من القصص النثري في بريطانيا، في النصف الأول من القرن الثامن عشر، بنمو الطبقة المتوسطة وعصرها الرأسمالي، الذي أطلق حرية البحث والاكتشاف والاختراع والتجارة، بوصفه شكلاً سردياً جديداً مؤسساً على النشر التجاري، ومستجيباً لخصائص العصر التي تقدمت، وتوجهاته الفكرية، ولذائقة الطبقة التي نما في وسطها إبداعاً وقراءة.[22] أما "الرومانس" – النثري– فهو قصص نثري ذو جنوح خيالي ومبالغات شديدة، يفتقد مصداقيته الواقعية، ويعج بالخوارق والمعجزات.. قوامه الأسطورة، أو الحب العذري، والمغامرات الفروسية.. نشأ في فرنسا في القرن الثاني عشر، في كنف الرعاية الأرستقراطية للكتاب، مستجيباً لخصائص العصر الإقطاعي الذي نما فيه، ولذائقة الطبقة التي ترعاه، في حرصها على الإمتاع، وعدم المساس بمصالح النظام الذي تمثله في وقت واحد[23].

2- في بناء الشخصيات: شخصيات الرواية –عموماً– ذات بناء واقعي مركب، تمتلك مصداقيتها في مشابهتها للبشر الحقيقيين، في أشكالهم وطبائعهم وأقوالهم

[19] انظر: "آلان روجر" "الرواية العربية" ص7.

[20] واط، إيان: "نشوء الرواية" ص11.

[21] كيتل، أرنولد: "مدخل إلى الرواية الإنكليزية" م (1) ص35.

[22] نفسه، ص. ص 37-43.

[23] انظر: هاوثورن جيريمي: "مدخل إلى دراسة الرواية" ص. ص 18-19. والمرجع السابق، المكان نفسه.

***الزمان والمكان الروائيان متعينان ومترابطان فيما بينهما من جهة ومع جملة عناصر البنية الروائية من جهة أخرى.**

***شخصيات الرواية ذات بناء واقعي مركب تمتلك مصداقيتها في مشابهتها للبشر الحقيقيين في أشكالهم وطبائعهم وأقوالهم وأفعالهم.**

وأفعالهم. أما شخصيات "الرومانس" فهي شخصيات مسطحة، نمطية، وأحادية الأبعاد النفسية، والجسمية غالباً (خير – شر، قوة– ضعف، شجاعة–جبن، جمال–قبح... الخ)، بحيث يمكن عدّها تشخيصات إسقاطية لأفكار الكاتب، تفتقد –عموماً– تعيناتها الواقعية المقنعة. وممارساتها مخترقة بكثير من المصادفات والعجائب، عبر شخصيات متحررة –غالباً– من الضرورات الزمانية المكانية[24].

3- في الزمان والمكان الروائيين: الزمان والمكان الروائيان متعينان ومترابطان، فيما بينهما من جهة، ومع جملة عناصر البنية الروائية من جهة أخرى. فهما يشكلان استجابة واضحة لمبدأ الاستفراد الذي أكده "جون لوك" وحدده بالوجود في موضع خاص زماناً ومكاناً. فالأفكار تبقى عامة بفصلها عن ظرفي الزمان والمكان.

لقد مثل "ديفو" و "ريتشاردسون" بشكل خاص، هذا التوكيد الزماني المكاني فحفلت أعمالهم بتفصيلات بيئية ذات ترابطات زمنية دالّة، فقد لعبت الحيوانات الأليفة (الهرّان، الكلب، الببغاء)، والنباتات بأنواعها المتعددة، والتربة الصالحة نسبياً للزراعة، والقارب الجانح، وكل الخردوات، والدراهم، والأسلحة، والملابس– التي أنقذها "كروزو" وصحبها إلى الجزيرة العزلاء، حين نجا وحيداً من غرق السفينة التي كانت تنقله، وهو يمضي في مشروعه الشخصي لتحقيق الثراء، بعيداً عن المنزل الأسري، والحياة القانعة التي هيأها له والداه– دوراً رئيساً في تشكيل ملامح العالم الذي بناه في الجزيرة وتحديد ملامحه[25]. كما لعبت التفصيلات البيئية وترابطاتها الزمنية دوراً هاماً في أعمال "صموئيل ريتشاردسون": (وصف المساكن، وصحون البنايات، وأقسامها الداخلية) في "باميلا"، (قاعة غرانديسون وملامحها التفصيلية) في "السيد تشارلز غرانديسون"، (قصر هارلو، وملامحه المادية الدقيقة ومناخه الأخلاقي المهيمن) في "كلاريسا"[26].

ألا يمكن القول: إن الاحتفاء المتناهي بالتفاصيل البيئية ذات الرهافة القياسية، قد نهضت بالعبء المركزي في تفجير ذلك الفيض العظيم: "البحث عن الزمن المفقود" بأجزائه العشرة، لـ "مارسيل بروست" Proust (1871–1922)، الذي خلّفه لنا منذ الربع الأول من القرن العشرين، والذي شكّل علامة أدبية فارقة في هذا القرن: (حجرة نوم الراوي طفلاً في "كومبريه" ويافعاً في القطار وفندق "بالبيك"، قباب أجراس الكنائس، منزل العمة "ليوني" في شارع القديس يعقوب وإطلالته، شاطئ بالبيك وفتياته الربيعيات المتفتحات في موسم الاصطياف وفي الموسم الميت، سياج الزعرور، أزياء "أوديت كريستي" وقطع إكسسواراتها.. ألوانها.. أشكالها... دلالاتها..

(24) انظر: هو، غراهام: "مقالة في النقد" ص 137.

(25) انظر: واط، إيان: "نشوء الرواية" ص3.

(26) المكان نفسه.

الخ.. الخ)[27].

بل إننا نتساءل: ماذا يتبقى من قيمة لـ "رباعية الإسكندرية" لـ "لورانس داريل" Durrell، لو أن أحداثها جرت في مدينة أخرى غير إسكندرية داريل المفعمة بالسحر الشرقي، والغموض، والشجن، والترقب المديد المتصل لسنوات الحرب وما قبلها؟... إسكندرية داريل بمناخاتها وتفاصيلها ورهافاتها الفائقة، التي هي "وجود كامل منسوج من لحم وحجر وإثم وحلم وأسطورة "على حد تعبير الكاتب الأميريكي" هنري ميلر Miller (1891–1980)[28].

ألم يشر "داريل" نفسه إلى أن كتبه تدور دائماً حول الحياة في الأماكن؟ وإلى أن الخصائص الإنسانية تكاد تكون وظائف للمشاهد الطبيعية فيها[29]؟...

على العكس مما تقدم كله، فإن "الرومانس" لم يكن –يوماً– معنياً بكل هذه التفاصيل الزمانية المكانية، وترابطاتها، ومرجعياتها الواقعية. فالمكان –عموماً– نمطي، وغامض، وبعيد عن أي تفصيل ذي أهمية مرجعية، خارج مرجعيته لعالم الأفكار والمثل المهيمن فيه. فطبيعته الهروبية ووظيفة الدغدغة والإمتاع والتسلية، التي يحتفي بها أولاً، تدفع به بعيداً عن مثل هذه

(27) انظر: بروست، مارسيل: "البحث عن الزمن المفقود" –جانب منازل سوان– ص. ص 35-36 و 112- 115 و 91-93..

(28) انظر: داريل، لورانس: رواية "جوستين" تمهيد المترجمة، ص6.

(29) انظر: عوض، رمسيس: "دراسات تمهيدية في الرواية الإنكليزية المعاصرة" ص228.

التفصيلات الواقعية.. قصور فخمة بشرفات جميلة عالية. وحدائق غنّاء. وضفاف أنهار ونهيرات وبحيرات ساحرة، تصلح دائماً مطارح نموذجية لتبادل الأشواق، وأنماط الهوى العذري. أو دهاليز سرية، وقلاع موحشة يلتقي فيها، أو يعيش أشرار وسحرة، يسعون إلى الحيلولة دون الحبيبين.

مطارح للشر الخالص يؤسَر فيها الحبيبان، أو يخطف أحدهما، وفي كلتا الحالتين يتمكن الفارس النبيل الجميل من الانتصار على أعدائه ودحرهم، والفوز بمحبوبته. وممالك خيالية لجغرافيا وهمية ساذجة لا خرائط لها على وجه الأرض. وأزمنة مطلقة لا يهم أن تتعايش فيها شخصيات أو أعراف وتقاليد، أو حتى لغات لم يجمعها –يوماً– زمن واحد.

4–في اللغة، حِرْصُ الرواية على الظهور بمظهر التقرير الحقيقي عن التجارب الفعلية، التي يعيشها الناس، استدعى الانفصال عن التقاليد اللغوية السائدة، ومن ثم تكييف أسلوب نثري يضفي مصداقية تامة على هذا التقرير؛ وذلك عبر لغة سهلة التناول، طبيعية، عارية – ما أمكن– من أنماط المحسنات والزخارف والمبالغات اللفظية؛ لغة تحتفي أيما احتفاء بتقديم العالم السردي وشخصياته وحواراته، بأقرب التعابير وأكثرها قدرة ...ال معرفة الأشياء". وهو ...قيقي للّغة وفقاً لمنهج "جون ...إته من خطل اللغة البلاغية، ...كتاب الثالث من مؤلفه "بحث

***حرص الرواية على الظهور بمظهر التقرير الحقيقي عن التجارب الفعلية التي يعيشها الناس استدعى الانفصال عن التقاليد اللغوية السائدة.**

* ولدت الرواية جنساً أدبياً يؤكد النزوع الفكري العام لعصرها.

في الفهم البشري"[30]؛ "لغة الحرفيين والريفيين والتجار قبل لغة الألمعيين والدارسين"، كما يلاحظ "أرنولدكيتل" Kettle بصدد تجربة "دانييل ديفو" اللغوية؛ أي لغة الحياة الحقيقة ما أمكن[31].

أما التقليد اللغوي السابق الذي مثله "الرومانس" إلى جانب الأجناس الأدبية السائدة قبل الرواية، فهو الاهتمام بالمظاهر الجمالية الخارجية للغة، بعيداً عن درجة المطابقة التي يمكن أن تتحقق بين الكلمات والأشياء[32]. على أية حال، فإن التراث النقدي المرافق للأجناس السابقة لظهور الرواية في القرن الثامن عشر، لم يكن يتسع عموماً للغة تعتمد الوصف الواقعي، وتتجنب الزخرفة بأنواعها.

5- بين أولوية المشهد وأولوية القول: تسعى الرواية –عموماً– أن تجعلنا نرى؛ أي أن تعرض علينا المشاهد مفصّلة وواضحة ومكتفية بذاتها. ومن هنا يمكن إدراك أهمية التمييز الذي يعتمده "كيتل" في تعريفه للرواية، إذ يشير إلى أنها "قصص نثري واقعي، كامل، بذاته..."؛ فكمال الرواية لا يمكن أن يتأسس على قصور مشهدي. يُحِلُّ تدخلات الكاتب وتوضيحاته، أو تعليقاته المستمرة محل العرض المشهدي المقنع. إن تنحّي الكاتب ما أمكن وإفساحه في المجال لشخصياته، وأفعالها، وأقوالها، كي تقدم نفسها للقارئ، يبدو شديد الصلة بقدرة الرواية على إشباع القارئ معرفياً وإقناعه روائياً في الوقت نفسه. هذا من جهة، من جهة أخرى فالمادة الروائية لا تكمل معطى "تاريخياً" أو سواه، موجوداً خارج النص الروائي، بل تعيد خلق هذا المعطى داخل النص نفسه، وتكمل ما خلقته، وليس ما هو موجود قبله.

أما "الرومانس" فبوصفه السرد الذي يُعنى بالنمط على حساب الملموس، وبوصفه السرد الذي تتصدر فيه مقولات الكاتب الخاصة، وجملة القيم المثالية المدفوعة إلى التعميم، فهو يعلي من شأن القول الوعظي للكاتب، وتدخلاته الشارحة والمفسرة للأحداث وسلوك الشخصيات، بل ولمغزى ما يجري أحياناً كثيرة.

عود على بدء:

خارج تخوم هذه المسافة الفاصلة بين الرواية و "الرومانس"، التي حاولنا حصر نقاطها الرئيسة: (واقعية الرواية، واحتفاؤها بالتعينات الزمانية المكانية، واحتفاؤها بالتفاصيل، وتقدّم الهاجس الدلالي والإيصالي للغتها، وخضوع شخصياتها لاعتبارات الزمان والمكان، وجدل بنائها العام. إزاء هروب "الرومانس" من الواقع وجملة تعيناته وترابطاته وتفاصيله، وأحادية شخصياته، تفلتها من التعينات الزمانية المكانية، واحتفاء لغته بالمظاهر الجمالية الخارجية في المقام الأول... الخ)، تقوم عدة نقاط تماس وتداخل بين الرواية و "الرومانس"، تعود إلى أن

[30] انظر- واط، إيان" نشوء الرواية" ص35.
[31] انظر: كيتل، أرنولد "مدخل إلى الرواية الإنكليزية" م (1) ص77.
[32] انظر- واط، إيان: المرجع السابق ص 32.

الرواية لم تستطع –وربما لم يكن من الضروري– أن تنجز قطعاً تاماً مع تقاليد "الرومانس" وخصائصه. بل حافظت ككل تجاوز تاريخي، جدلي كماً، على بعض عناصر هذا السلف السردي، بحيث بقيت هذه العناصر تتعايش داخل بنية النص الروائي، على الرغم من خضوعها لبعض التعديلات التي فرضها السرد النثري الجديد.

لقد ظلت هذه العناصر تتهدد النص الروائي، بخطر استعادته إلى مواقع السلف المزاح، أو بخطر الانزلاق إلى هذه المواقع، بتعبير أدق، وكأن الماضي هنا ينتقم لنفسه؛ إذ يغزو المغلوب غالبه من الداخل، بعد تداعي حدوده الخارجية المعلنة أمامه.

وعلى الرغم من التجليات العديدة لاختراق بعض عناصر "الرومانس" النصَّ الروائي، فإن البحث في جذور هذه التجليات، يحيلنا إلى مصدرين رئيسين لخطر الانزلاق المذكور، يعود أولهما إلى "مشكلة الأداء اللغوي"، ويعود ثانيهما إلى: "مشكلة النزعة الأيديولوجية".

وبإضافة مصدر ثالث لا يتصل –هذه المرة– بتعايش عناصر "الرومانس" داخل بنية النص الروائي، ومن ثم لا يكمن خطره المركزي بدفع هذا النص إلى مواقع "الرومانس"، بل بتشتيته، وإفقاده تماسكه، ووحدة نسيجه العام، وخلخلة تكامل عناصر السرد فيه، ومقوماتها، ودور كل منها داخل الوحدة الكلية للنص: (الشخصيات، الأحداث، الفضاء الروائي، النسيج الوصفي، النسيج السردي)، نكون أمام ثالثة المشكلات التي يعانيها النص الروائي العربي في عقوده الأخيرة وهي: "مشكلة الأداء الحداثي"؛ هذه المشكلة التي تعود –عموماً– إلى الخطاب النقدي المتواتر، عن عدم اعتراف الرواية بالأعراف أو التقاليد الأدبية، وبانفتاحها الدائم على التجريب والابتكار على مستوى الأشكال والمضامين.

إنها المشكلة التي يعانيها النص الروائي العربي وهو يخوض مغامرته الحداثية، مستجيباً أو مبتكراً لدعوات "أدب اللانوع"، أو "الكتابة عبر النوعية" –وهو التحوير المحلي للروائي المصري إدوار الخرّاط للمصطلح نفسه– أو "النص"، أو "النص المفتوح"، أو "ما وراء النص"، أو "الكتابة"، أو "الرواية الجديدة"، أو "الرواية الجديدة الجديدة"... إلى آخر ما يجود به الخطاب النقدي الروائي الأوروبي– الغربي أولاً، والشرقي ثانياً، ثم الأميريكي اللاتيني في الحقبة الأخيرة –من تنويعات في حقل مصطلحات الحداثة و "ما بعد الحداثة"، حول الآفاق التي فتحها العصر أمام الممارسة الروائية، على الرغم مما في مصطلح "ما بعد الحداثة" نفسه من إشكالات.

هذه المغامرة التي تدفع النص الروائي العربي في عقوده الأخيرة، وهو لا يزال يضطرب في كثير من نماذجه المتطرفة حداثياً، عند التخوم الحرجة لسن الرشد، باتجاه هوّة إبداعية حقيقية، يبدو فيها مصير ذلك "المُنَبتّ الذي لا أرضاً قطع، ولا ظهراً أبقى" يتهدده فعلاً.



* انتقلت مصداقية العمل السردي من مواقع استجابته للمثل والقيم المجردة، إلى مواقع الاستجابة لهموم الواقع ومشكلاته وقضاياه.

* لم يعد على الكاتب خلق عالم جميل وممتع تلوذ به النخبة المتبطلة.

■ المصادر والمراجع:

أ-المصادر:

(1) بروست، مارسيل: البحث عن الزمن المفقود":

-جانب منازل سوان- ت: إلياس بديوي، وزارة الثقافة، دمشق 1977.

-في ظلال ربيع الفتيات (القسم الثاني) ت: إلياس بديوي، وزارة الثقافة، دمشق 1979.

(2) داريل، لورنس: "جوستين"، ت: سلمى الخضراء الجيوسي، دار الطليعة، بيروت، ط (1) 1961.

(3) دوستويفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة: (1)"الفقراء، المثل، قلب ضعيف"

ت: د. سامي الدروبي، دار الكاتب العربي، القاهرة 1967.

(18) "الإخوة كارامازوف" ج (3)، دار الكاتب العربي القاهرة 1969.

(4) كافكا، فرانز: "المسخ"، ت: منير البعلبكي، مكتبة النهضة، بغداد، ط (1) 1957.

(5) ماركيز، غبرييل غارسيا: "مائة عام من العزلة" ت: سامي وإنعام الجندي، دار الكلمة، بيروت ط (1) 1979.

(6) مينة، حنا: "المرفأ البعيد"، دار الآداب، بيروت، ط (1) 1983.

(7) وايلد، أوسكار: "صورة دوريان غراي"، ت: د. لويس عوض، دار المعارف، مصر 1969.

ب-المراجع:

(1) ألبيريس، ر. م: " تاريخ الرواية الحديثة"، ت: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط- عويدات، بيروت -باريس، ط (2) 1982.

(2) آلن، روجر: "الرواية العربية"، ت: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 1997.

(3) باختين، ميخائيل: "الملحمة والرواية"، ت: د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط (1) 1982.

(4) عوض، رمسيس: "دراسات تمهيدية في الرواية الإنكليزية المعاصرة، دار المعارف، مصر، دون تاريخ.

(5) كيتل، أرنولد: "مدخل إلى الرواية الإنكليزية، م (1)، ت : د. هاني الراهب، وزارة الثقافة، دمشق، 1977.

(6) مجموعة من المؤلفين الأجانب: "أسس النقد الأدبي الحديث" ج (1)، ت: هيفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق 1966.

(7) مجموعة من المؤلفين الأجانب: "نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث"، ت: د. إنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر 1971.

(8) هاوثور، جيريمي: "مدخل إلى دراسة الرواية"، ت: د. نايف الياسين، مؤسسة النوري، دمشق، ط (1) 1998.

(9) هو، غراهام: "مقالة في النقد"، ت: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب... دمشق 1973.



صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

مكونات السرد في النص الجزائري

دراسة...عبد القادر بن سالم

نظرية القراءة

وتلقي النص الأدبي

د.شرشار عبد القادر

ليس من مشاغلنا هنا التحقق من مصطلحي التعبير اللذين سنوظفهما للدلالة على المسألة الشائكة من مشاكل ممارسة النص الحديثة.

المصطلح:

استعملنا المصطلحين: القراءة- النص مقابل المصطلحين الفرنسيين: Lecture- texte بحيث راعينا الحرفية في ترجمتهما، وأثر الحرفية فيهما متدرج نحو الاندثار كما يقول محمد الهادي الطرابلسي[33] بما أن المسألة تتجه في مجال النقد العربي الحديث نحو المسلك الذي اتخذته في مجال النقد الغربي، غير أن الالتباس ما زال قائماً في أذهان بعض النقاد العرب حول مسألة الكتابة- القراءة- النص، هذا شأن المصطلح، فما شأن المفهوم؟

المفهوم:

إذا نظرنا إلى ما قيل في مجال القراءة والقصد ودور القارئ بالنسبة للنص الأدبي في الثقافة العربية القديمة، وجدنا لدى عبد القاهر الجرجاني (م.471هـ) أفكاراً جديرة بالاهتمام والتأمل، وخاصة في كتابه "دلائل الإعجاز" غير أنها لا تعكس تطابقاً مع النظريات الحديثة والمعاصرة، وخاصة جمالية التلقي.[34] ولكنها تمثل الفهم العربي لنوعية العلاقة بين القارئ والنصوص الأدبية الإبداعية والدينية على الخصوص، وليس ذلك مدعاة للانتقاص من قيمة الرجل، ذلك أن السياق التاريخي كان يقتضي الحرص على عدم تجاوز الحدود في التأويل والحفاظ على ثبات المعنى لتكريس فكرة الإعجاز القرآني، وإن شمل تطبيق هذه الفكرة/ التصور كل تأمل في الظاهرة الأدبية.[35]

ؤكد
جاني في
الإعجاز
حضور
المتكلم
ديته لأنه هو
يحدد معاني
ه سلفاً.

يؤكد الجرجاني في "دلائل الإعجاز" على حضور سلطة المتكلم وقصديته، لأنه هو الذي يحدد معاني كلامه سلفاً، ويترتب عند ذلك أن المتلقي ليس له دور في إضفاء المعنى، ويبقى عليه أن يبحث عنها من خلال اللفظ ذاته، "فحتى وجود التخيل في الشعر، لم يكن ليمنع الجرجاني من

(33) *محمد الهادي الطرابلسي، الشعر بين الكتابة والقراءة، أعمال الندوة المنعقدة، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، 1988، ص25.*

(34) *حميد لحمداني، المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، في: قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، الجزء الأول فاس، 2000، ص147.*

(35) *المرجع السابق، ص147.*

الاحتفاظ الدائم بحضور المقصدية في الكلام الابتدائي، فالتشبيه والاستعارة كلها تستدعي تأويلاً لا يقود إلى ابتكار المعاني الخاصة بالقارئ بل إلى استخراج المعاني التي وضعها المتكلم وراء ألفاظه" على حد تعبير حميد لحمداني.[36] وهكذا يتبين أن الجرجاني يعطي للمتكلم سلطة أكثر من القارئ لأنه مصدر الحقيقة، وهذا ينسجم مع النظرية الإعجازية التي كان من الضروري تطبيقها على القرآن الكريم.[37]

ولعل الاختلاف الحاصل بين النظرية العربية وجمالية التلقي المعاصرة يكمن أساساً في اعتماد الأخيرة على النصوص الأدبية البشرية (فالأدباء باعتبارهم متكلمين لا يمكن أن يعتبر كلامهم تعبيراً عن حقائق مطلقة)، ولذلك تم التمييز بين ما يسمى قصدية الفعل، وما يسمى قصدية التبليغ كما يقول إيزر.[38] حيث تتدخل عوامل عديدة في سيرورة الإبلاغ منها الشرط الزماني والمكاني، ومنها مؤهلات المتلقي وطبيعة تكوينه وقدراته العلمية والأدبية، بالإضافة إلى "أن الكتابة الإبداعية لا تعني أن لنا دوماً أفكاراً واضحة ومحددة قبل ممارسة الكتابة، فتجربة الكتابة الإبداعية عند معظم منظري جمالية التلقي هي مغامرة بحث واكتشاف أو بحث عن الذات، ولذلك فليس من الضروري أن تكون عملية التبليغ مرهونة بمعرفة المرسل مرادها بدقة."[39]

وهكذا فالقراءة المضمونية "التيماتية" أو الموضوعاتية تجاوزت واستوعبت واختزنت القراءة السابقة، وهي القراءة البيبوغرافية والذاتية، كما أن القراءة الماركسية أو الأيديولوجية دمجت القراءة المضمونية كبعد من أبعادها، على الرغم من اعتبارها الأشكال الفنية ظواهر اجتماعية وطبقية، وقد استوعبت القراءة البنيوية القراءتين معاً، بينما تحاول القراءة السيميائية تكوين تحليل كلي للشعر أو أدبية الأدب، بمنظور منهجي وإجرائي متبلور نتيجة تطور العلوم اللغوية والإنسانية وتحليل الخطاب.[40] فالقراءة بوصفها عملية فكّ وتكوين موضوع وفهمه، يتطلب مراقبة الغامضة والملتبسة بين الفاعل والموضوع الذي يريد بناءه وتفهمه.

وإذا كانت القراءة كمصطلح نقدي وإجرائي مفتاحاً للغة الفكرية والمفهومية والمعرفية الحالية فإن العلاقة التحليلية بين القارئ والمقروء تتعقد وتتداخل إحالاتها ومرجعياتها. وتعني عملية القراءة ها هنا: فك شيفرة المكتوب أو المنسوخ أو المقروء اللغوية والجمالية والفكرية بوصفها مساراً تناصياً واجتماعياً يجمع داخله سياقات إنتاج خارجية أدبية ثقافية وأيديولوجية في ترابطها وتأثيراتها في ظروف التلقي والقراءة بحيث يتواشج النص باعتباره موضوع القراءة ويتفاعل ويتناص مع نصوص القراءة القبلية كبنيات خطابية ولغوية وجمالية.[41]

فلا شك أن قراءتي الآن لامرئ القيس تخفي قراءات متعددة ومتغيرة للشعر الجاهلي، تتمثلها وتستوعبها، وتعمل بها وبأنساقها في المجالات القاموسية والمرجعية والدلالية.

وضع المشكل:

كيف يمكن للباحث في تاريخ الأدب العربي عامة أن يتعامل مع الإجراء النظري لنظرية القراءة وما ينتج عنه من ممارسات واستنتاجات

---

[36] *المرجع السابق، ص148.*

[37] *المرجع السابق، ص153.*

[38] *المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، ص154.*

[39] *محمد لحمداني، الواقعي والخيال في الشعر العربي القديم، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1997، ص10.*

[40] *عمار بلحسن، قراءة القراءة، مدخل سوسيولوجي، مخبر سوسيولوجية التعبير الفني، دفتر رقم 3، الجزء الأول، جامعة وهران، 1992، ص22.*

[41] *المرجع السابق، ص22.*

***
... التبليغ تتدخل ... عديدة في س... الإبلاغ الشرط ... والمكاني.

عرفت تطوراً في مسالك الآداب الأوربية؟

إن البحث بأدوات منهجية وتصورات نظرية خارجة عن صيرورة تاريخ معرفتنا العربية يتطلب إدراكاً عميقاً للبعد الإبستيمولوجي والسياق المعرفي للعملية التي تهدف إلى استحضارها وإدخالها في أنساق معرفتنا الأدبية والنقدية بحيث يتم استيعابها وتمثلها بشكل يغني عالمنا النظري والمنهجي في فعلنا الأدبي.[42]

كان اهتمام الدراسات النقدية منصباً على مفهوم المؤلف زمناً طويلاً، وكان ينظر إليه باعتباره مركز العملية الإبداعية والنقدية، وتحول إلى موجه للقراءة والفهم، ولذلك ركزت الدراسات النقدية الكلاسيكية اهتمامها على المؤلف، وهكذا التقت المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية والثقافية والدراسات البيوغرافية حتى ترسخ ما يطلق عليه "سلطة المؤلف".

لقد سعى أكثر من ناقد وفيلسوف في القرن العشرين- الذي يعتبر عصر تعدد المناهج- إلى التأكيد على عدم حصر أنفسهم في منهج بعينه، بل هناك من يرفض استعمال مصطلح "منهج" في وصف طريقة تحليله للنصوص مفضلاً استعمال مصطلح التجربة الذي يضفي على الممارسة التحليلية قيم التنوع والخصوصية والاختلاف.[43] ويكفي أن نذكر هنا غاستون بلاشير وادغار موران، جاك دريدا، عبد الفتاح كيلوطو، أمبرتو إيكو ؛ كلهم أجمعوا أنه يصعب إيجاد تصور ثابت للمنهج فيما يخص الأدب.[44]

كما تؤكد نظرية التأويل والهرمينويطقا الأدبية استحالة وجود منهجية حقيقة، ومن ثم فهي لا تقترح وصفات جاهزة وقابلة للتطبيق بشكل آلي، بل ترى أن القراءة فن يتوقف على موهبة وتجربة وثقافة الفرد المحلل.[45] وهو الإجراء الذي يؤكد عليه "أمبرتو إيكو"[46] حيث يهتم بالدرجة الأولى بالصيرورة الدلالية للنص، يعلم القارئ كيف يخاطب النص، وكيف يمتزج به لينزع عنه كسله، ويبدأ في إنتاج الدلالات المتوازية.[47]

يندرج نموذج إيكو التحليلي ضمن ما اصطلح عليه "بجمالية التلقي"، ولذلك اهتم في أبحاثه بالأثر المفتوح (L'aeuvre ouverte) حيث أخذ القارئ المكان الذي كانت تخصصه البنيوية للنص، وأصبح الشعار لدى هذه المدرسة: "القارئ كل القارئ ولا شيء غير القارئ، بدل النص غير النص.[48]

وانطلاقاً من هذا المكون الذي أغفله المنهج البنيوي بصيغته الأولى، بالإضافة إلى فكرة النص باعتباره "آلة كسولة" (Machine paresseuse) اللذين يمثلان قاعدتي نموذج إيكو، يتجلى النشاط التأويلي الذي يتطلبه النص. والمغامرة التأويلية التي يمثلها بالنسبة له كل نشاط قرائي. فالنص حسب هذا الرأي "آلة كسولة، لأنه في عمقه معطى غير تام،

---

(42) *أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث في نظرية التلقي، إشكالات وتطبيق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1993، ص12.*

(43) *رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل قراءة في مقامات الحريري، دراسات مغاربية، مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود، للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية، عدد 5-6، 1997، ص26.*

(44) *المرجع السابق، ص26-27.*

(45) *المرجع السابق، ص28.*

(46) *أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996، ص28.*

(47) *أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية...، مرجع سابق، ص28-29.*

(48) *سيمياء التأويل، مرجع سابق، ص30.*

معطى ينقصه الكثير، لتضمنه بياضات، ولاحتوائه على مناطق غير محددة، تنتظر القارئ المناسب لملئها وتوجيهها وجهة تأويلية. فالنص كما يقول إيكو: "يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، فهو في حاجة إلى مساعدة قارئ ما لكي يعمل."[49]

أما القارئ الذي يتحدث عنه إيكو، فهو القارئ النموذجي (Lecteur model) يتوقعه المؤلف، يقدم نفسه باعتباره جزءاً في بناء النص، فهو إذن استراتيجية مبثوثة داخل النص، وليس بالقارئ التجريبي.[50]

فالقراءة الخلاقة تتجاوز المنصوص عليه، والمنطوق به، هكذا قرأ ابن عربي النص المقدس وتعامل معه، وهكذا قرأ أيضاً ميشال فوكو ديكارت فكشف الوجه الآخر للعقل الديكارتي، كما يقول علي حرب.[51] فشرط القراءة وعلة وجودها أن تختلف عن النص الذي تقرأه، وأن تكشف فيه ما لا يكشفه بذات أو لم ينكشف فيه من قبل. وأما القراءة التي تقول ما يريد المؤلف قوله، فلا مبرر لها أصلاً، لأن الأصل أولى منها، ويغني عنها.[52] ويميز علي حرب بين أنواع للقراءة؛ فثمة قراءة تلغي النص، تقابلها قراءة تلغي نفسها هي أشبه باللاقراءة، القراءة الميتة، أما القراءة الحية، فهي فاعلة منتجة، في الاختلاف عن النص وبه أو له، على حد تعبيره.[53]

ويرى علي حرب أن هناك نصوصاً لا تتيح إمكان القراءة "كالنصوص ذات البعد الواحد، أحادية المعنى، امبريالية التصور، فوحده الخطاب الملتبس المراوغ، المتشابك الدلالات، المتعدد المستويات هو الذي يتيح القراءة الحية الكاشفة، ويستدعي أكثر من قراءة".[54]

مدرسة كوستانس وأثرها في ترجمة أهمية القارئ:

تعد مدرسة "Constance" من أهم المدارس التي أبرزت أهمية القارئ في عملية الاتصال وتأويل النص، ذلك أن جمالية التلقي التي ظهرت على يدي باحثين أمثال "جوس Jauss وايزر Isere استفادت من أفكار وأطروحات "الحلقة اللسانية لبرغ"، وأفكار المدرسة الشكلانية التي كان يرى أصحابها أن النص يتجاوز رؤيته كوحدة فكرية وأيديولوجية، فهو غير قابل للاقتصار والاختزال، ولا يمكن مطابقته أو مماهاته مع تفسيراته وتأويلاته التي تعود إلى نقاده وقرائه، ولذلك يعتبر أتباع هذه المدرسة "كوستانس" المؤلف الأدبي ظاهرة سيميائية تشمل:

أ-علاقة مادية ولغوية متعددة المعنى، إيحائية تتجاوز واحدية الدلالة إلى تعدديتها.

ب-موضوعاً جمالياً؛ يمثل مسار وإنتاج قراءات وتأويلات وتفسيرات هذه العلاقة المادية واللغوية من طرق وعي جمعي لآراء مجموعة اجتماعية محددة.

فالقراءة فعل جمالي، وليست مجموعة من

---

[49] القارئ في الحكاية، ص30.

[50] المرجع السابق، ص30. إذا كان مؤكداً أن النص الأدبي آلة كسولة كما يرى إيكو، وأنه نتيجة لذلك يترك لقارئه مكاناً، فإننا بإزاء قارئ نموذجي لا وجود له، ولا يمكننا الإمساك به إلا بالمرور عبر القارئ التجريبي، ولعل هذا ما دفع الناقد آلان ماك إلى التساؤل عن إمكانية وجود قارئ نموذجي كما تصور إيكو.

[51] علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت-الدار البيضاء، 1995، ص21.

[52] المرجع السابق، ص20.

[53] المرجع السابق، ص20.

[54] علي حرب، نقد النص، ص20.

*

الدراسات ال... الكلاسيكية اهتمامها المؤلف، التقت الم... التاريخية والنفسية والاجتماعية والثقافية وغ...

**** تؤكد نظرية التأويل الأدبية استحالة وجود منهجية حقيقة، ولذلك فهي لا تقترح وصفات جاهزة.***

القراءات الفردية المنعزلة، وهي حصيلة أو ملتقى تأويلات وعائي ودلالات تتدرج في نسق قيمي ومعياري وتصوري لجماعات اجتماعية معينة، تجمعهم علاقات تلقي أدبي وثقافي مشروطة بظروف تاريخية معطاة، تجيب عن انتظارات جمهور قارئ أو جماعات في مرحلة تاريخية معينة.(55)

وتأسيساً على ما قدمنا يبدو أن كل جماعة فكرية تنتج:

1-موضوعها الجمالي، ورؤيتها التأويلية والتفسيرية للنص الأدبي.

2-تربط تفسيراتها وتأويلها للنص بمصالحها الرمزية والمادية.

3-تفرز قراءة وتصورات نقدية وإيديولوجية لنصوص أدبية مغايرة ومختلفة.

وهي الخلاصة التي انتهت إليها أيضاً "جون ماري جولومو" (Jean Marie Goulemot) في مقالها الموسوم: القراءة كمنتج للمعنى (De la lecture comme production de sens).(56)

القارئ- أفق الانتظار:

يتحدد أفق الانتظار لدى قارئ معين بأربعة عوامل:

1-معرفة سابقة لكتابة أو أسلوب كاتب معين.

2-تجربة مع جنس أدبي ما (رواية- شعر- مسرحية)

3-ثقافة أدبية وجمالية عامة، أو خبرة قرائية واستهلاكية ثقافية معينة.

4-حياة نفسية واجتماعية محكومة بعادات وطقوس واستجابات.(57)

ويتحدث "جوس" عن المسافة أو التفاوت بين كتابة وأسلوب مؤلف معين وأفق انتظار القارئ، وذلك ما يكون في رأيه مسافة جمالية تبرز من خلالها ردود فعل القارئ تجاه النص، وهي لا تخرج عن ثلاث استجابات ممكنة:

1-الرضا: وهي حالة تطابق الكتابة والموضوع انتظار القارئ، مما يتيح تماهي القارئ مع موضوع القراءة ويحقق انسجاماً ورضا جمالياً.

2-الخيبة: وتتجسد في لا تطابق الكتابة (شكلاً ومضموناً) مع ما كان ينتظره القارئ.(58)

3-التغيير: وهي الحالة التي يستطيع فيها الكاتب تغيير أفق انتظار القارئ وتحويله من قيمة جمالية إلى أخرى، كما حدث ذلك في التجارب الروائية الجديدة التي غيرت من تقنيات الكتابة، سعياً وراء ترقية القارئ وتطوير ذوقه.

---

(55) عمار بلحسن، قراءة القراءة، مدخل سوسيولوجي، ص7.

(56) *Jean Marie Goulemot, De la lecture comme production de sens, In. Pratique de la lecture sous la direction de Roger Chartier, Editions Rivages, Paris, 1985, P.116-123.*

(57) عمار بلحسن، قراءة القراءة، 10.

(58) ويمثل عمار بلحسن لهذه القراءة برفض قسم كبير من القراء الجزائريين لروايات رشيد بوجدرة، وغيره من الروائيين الحداثيين بسبب اللغة الثرية والقاموسية وكثافة الشغب الأسلوبي والسردي والأيديولوجي، الذي يوجد في النص تجاه قيم اللغة الشفافة، والأسلوب الواضح والواقعي، وتجاه قيم مضمونية وأيديولوجية كالدين والجنس... الخ. [انظر: قراءة القراءة، مدخل سوسيولوجي، ص11].

ومن هذا المنطلق تعتبر القراءة مفهوماً يسهل الانتقال من النص- موضوع الدرس- عند البنيويين والسيميائيين، وظروف إنتاجه (في الدراسات السياقية) إلى الاهتمام بالقارئ كطرف في إضفاء المشروعية على النص.[59]، فالقارئ لا يواجه النص معزولاً ووحيداً، بل يواجهه من خلال الأنظمة النصية المترسبة في لا وعيه ومن خلال ذكرياته القرائية.[60]

الجزائر-وهران-



[59] حسن خمري، نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، عدد: 1999/12، ص174.

[60] جان ستار وبسكي، نحو جمالية للتلقي، ترجمة: محمد العمري، دراسات سال، عدد: 1992/6، فاس، ص18

موضوع الثقافة

في رواية ريح الجنوب

عبد لي محمد السعيد

موضوع الثقافة هو أحد الموضوعات الأساسية في "رواية ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة[61].

تناول هذه الدراسة لموضوع الثقافة في هذه الرواية لا يهدف إلى إبراز أهمية الثقافة، أو دراستها كموضوع في المجتمع الذي تحيل إليه الرواية، لكون هذه الدراسة ليست دراسة اجتماعية ولا سياسية ولا أنتروبولوجية، إنها دراسة أدبية، تعمل داخل النص الأدبي وتلتزم به.

****يقوم الموضوع الثقافي في رواية ريح الجنوب على عدة شخصيات ويتجسد من خلالها.***

يقوم الموضوع الثقافي في رواية ريح الجنوب على عدة شخصيات، ويتجسد من خلالها. وتتوزع هذه الشخصيات إلى مجموعتين متعارضتين، تتكون كل منها من ثلاث شخصيات حسب ما يلي:

المجموعة الأولى تتكون من العجوز رحمة، ورابح الراعي، والطالب الشيخ حمودة.

والمجموعة الثانية تتكون من نفيسة، والمعلم الطاهر، ومالك رئيس البلدية.

وبهذا يصبح موضوع الدراسة يتشعب إلى موضوعين تجسدهما المجموعتان، ويتفرع كل موضوع منهما إلى ثلاثة موضوعات، باعتبار كل شخصية من شخصيات المجموعتين تبني موضوعاً فرعياً، هو في النهاية جزء من الموضوع المركزي، أي الموضوع الثقافي.

1-المجموعة الأولى:

1-1: العجوز رحمة: تبدأ الرواية بيوم جمعة صباحاً، إذ تستيقظ القرية على سكون رياح الجنوب، بعد ليلة قضتها تحت الغبار والدوي العنيف.

وبعد وقفة قصيرة مع عابد بن القاضي وابنه الصغير عبد القادر ورابح الراعي، انتهت بخروج رابح بالغنم، وبذهاب الأب وابنه إلى السوق، تنتقل الرواية إلى الحديث عن استيقاظ نفيسة وحديثها

[61] عبد الحميد بن هدوقة/ ريح الجنوب/ ط5/ المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر (د.ت)

المتوتر مع أمها، ثم انغلاقها في غرفتها، لتطلق العنان لخيالها، تتأمل شؤون حياتها، مستعذبة نغمات ناي، تصلها من بعيد، ثم لا تلبث أن يقتحم أذنيها صوت العجوز رحمة وهي تنادي أخاها عبد القادر.

كانت رحمة قادمة في تلك الساعة إلى بيت ابن القاضي "في تعثر، تحمل فوق ظهرها قفة من حلفاء يشدها إلى صدرها حبل."(ص15) كانت رحمة على موعد مع أم نفيسة للذهاب معاً إلى زيارة المقبرة.

وبعد هذا الظهور المبكر لرحمة في الرواية، نرى السارد يركز على إبراز ضعفها الجسمي وعجزها، وكأنه يلمّح إلى أن الزيارة التي ستقوم بها إلى المقبرة ليست عادية، فقد تكون آخر زيارة.

يقول السارد: "كانت العجوز رحمة تمشي الهوينا في كلل بيّن، رجلاها تتحركان في بطء وتعثر كأنهما تتنقلان فوق الشوك: "(ص15) وتؤكد رحمة غير مرّة ضعفها وعجزها الكبيرين، فتقول لنفيسة وهي تنتظرها عند الباب: "لست أدري أرجلاي هما اللتان تحملان جسمي، أم جسمي هو الذي يحمل رجلاي".[62] (ص15) ولما يبدو على نفيسة عدم الاقتناع بكلام رحمة، تضيف هذه قائلة: "إيه، يا بنيتي! المثل يقول: "ما يدري بالمزود غير اللي ضرب به وإلا انضرب به"... يوم أن كنت صحيحة حقاً كنت لا أخاف الشوك ولا أحذره، أما اليوم فالعشب اليابس يؤلم قدمي، فضلاً عن الشوك!"(ص16) وبعد هذا التأكيد على ضعفها وعجزها يأتي ذكر الموت على لسانها، وهي تجيب أم نفيسة وقد سألتها عن صحتها: "ناكلو في القوت ونستنو الموت!"(16)

وبهذا يتضح مغزى تركيز الراوي على ضعف رحمة في الوقت الذي كانت تستعد فيه لزيارة المقبرة. إنه جعل فكرة الموت مقرونة برحمة وملازمة لها.

ولما تصل رحمة إلى المقبرة رفقة خيرة وابنتها نفيسة، تجلس إلى قبر زوجها وتدخل في حوار نفسي معه، وكأنه ماثل أمامها، أو بالأحرى قد انتقلت إلى عالمه الماورائي وانفصلت عن عالمها الواقعي. وفي ذلك إشارة واضحة إلى كونها لم تعد قادرة على الاستزادة من تحمل أعباء الحياة، هذه الحياة التي لم تعد تقف فيها إلا على رجل واحدة، أما الرجل الثانية فنقلتها حيث عالم الأموات، عالم زوجها. هذا العالم الذي لم تكن ترغب دخوله بيدين فارغتين، بل بأواني فخارية، قضت عمرها في صنعها وإتقانها. وفي ذلك رمز إلى أن موت رحمة لا يكون موتاً جسدياً وروحياً فقط، وإنما يكون كاملاً وشاملاً وفظيعاً، لأنه سيضع حدّاً لصناعتها وسيقضي عليها بالانقراض مادام لم يأخذها أحدٌ عنها: "جلست العجوز أمام قبر مغطى بالأواني الفخارية، وقالت مخاطبة زوجها الذي مضى على وفاته أكثر من عشرين سنة: "ها أنا كما ترى مازلت أدرج... جئتك بهذا الكوب الصغير الذي صنعته في الأيام الماضية. هذا ما أستطيع أن أفعل في سبيلك. أضع آنية فوق قبرك لعل روحك تشرب مما يتجمع فيها من ماء مطر. "ثم تشكي له ضعفها وعجزها" حتى جسمي وهن، وصرت لا أحمل قفة التراب من المحفر إلى البيت إلا بعناء ومشقة، يوم الإثنين الماضي سقطت وقفة التراب على ظهري مشدودة. صارت أقل حركة مختلة تهوي بي إلى الأرض... ثقلت يدي وصارت ترتعش عندما آخذ في صقل الآنية... هذا ما قدّر الله! تجري الأيام ونجري، وكلّ يلتقي بيومه في ميعاده."(ص22،21).

ما يعمق الجانب الثقافي في أواني الرواية هو تنوعها وتنوع الرسوم المطبوعة عليها.

[62] في الأصل "رجلي".

وبعد هذا الحديث إلى المرحوم زوجها عن نفسها وعن صناعتها، تنقل له أخبار القرية، فتذكر ما يروج من أخبار عن تزويج نفيسة لمالك، وتحدثه عن تدشين جامع جديد، فتزيل بهذه الأخبار الحدود بين عالم الواقع وعالم الأموات وتمزج بينهما، وبهذا التوحد بين العالمين يكون الاستعداد النفسي عند رحمة لتقبل الموت قد اكتمل.

لما جاءت رحمة إلى دار ابن القاضي كانت تحمل قفة فيها أواني من صنعها لكل أفراد العائلة: "أخرجت العجوز من قفتها ثلاثة أكواب جديدة ومثرداً من فخار وقالت: هذا الكوب لك يا نفيسة، أرأيت هذه الوردة المرسومة عليه" إنّه لك، صنعته من أجلك. وهذا الصغير لعبد القادر، أما هذا الذي رسمت فيه عرجوناً فهو لسي عابد، وهذا المثرد لخيرة."(ص17).

ما يعمق الجانب الثقافي في هذه الأواني هو تنوعها وتنوع الرسوم المطبوعة عليها، فهي تتناسب مع السن ومع الجنس، فما يناسب الأنثى هو غير ما يناسب الذكر، وما يناسب الصغير منهما هو غير ما يناسب الكبير. والشاب غير الطفل وهكذا.

***لم تكن دار ابن القاضي هي الدار الوحيدة في القرية التي تزينها أواني رحمة فأوانيها لا تخلو منها دار.**

ولم تكن دار ابن القاضي هي الدار الوحيدة في القرية التي تزينها أواني رحمة، فأوانيها لا تخلو منها دار. مما جعل رحمة حاضرة في كل دار، فكانت العلاقة مشتركة تربط بين جميع سكان القرية، وتقوي شعورهم بالوحدة والتماسك. فإذا غابت رحمة وغابت صناعتها معها اهتزت هذه الوحدة وانشق هذا التماسك وتصدعت أركانه، فواجه القرية مصير مجهول يهددها بالموت والانقراض، كما تهدد رياح الجنوب اخضرار الطبيعة والحياة البيولوجية عامة.

وهذا المصير الماثل للعيان يؤلم العجوز رحمة كثيراً؛ وما يزيد من تأكيد واقتراب وقوعه هو عدم وجود من أخذ عنها صناعتها ليضمن لها الحياة والاستمرار عبر الأجيال كما فعلت هي لمّا أخذت هذه الصناعة الفنية عن أمها، والتي كانت هي أيضاً ورثتها عمّن سبقنها من الصانعات الفنانات، فالعجوز رحمة "فنانة، وفنها أكسبتها إياه السنون الطويلة التي عاشتها، وأكسبها إياه العمل المتواصل الذي لم تنقطع عنه طوال حياتها،وأكسبتها إيّاه الوراثة، فقد كانت أمّها صانعة فخار، ثم أكسبها إيّاه شغف دائم وطموح متواصل نحو الإتقان. كانت كلّما شرعت في صنع آنية أفرغت في إنشائها كل جهدها وكل حنانها وكل شوقها، ورسمت عليها كل ما يجري حولها من أحداث، وما يعتمل في نفسها من عواطف."(ص150).

يكشف هذا المقطع أنّ صناعة الفخار عند رحمة هي غاية ووسيلة في الآن الواحد. هي غاية لكونها تلبي حاجة الناس المادية إلى الأواني، وحاجتهم الروحية إلى الاستمتاع بالجمال الفني الذي تجسده هذه الأواني في جوهرها بسبب أنّ صانعتها فنانة مبدعة.

وهي وسيلة لأن رحمة بسبب كونها "أميّة" لا تعرف الكتابة والقراءة، وتعيش في وسط أميّ، فقد استعانت بهذه الصناعة لتسجيل بعض الأحداث الهامة التي عرفتها القرية. فتحوّلت هذه الصناعة إلى ذاكرة لماضي القرية تحفظه من الضياع والاندثار.

بدا هذا الجانب واضحاً لما تكشف لرابح ماضيه العائلي وماضي القرية عموماً، وهي تقرأ أمامه بعض الرموز التي سجلتها على آنية من أوانيها: "كانت العجوز رحمة تقص على رابح أخبار تلك السنة الأليمة التي عرفتها القرية منذ أكثر من ثلاثين سنة، وعيناها تتنقلان بين بعض

الأواني الفخارية القديمة التي هي عندها بمثابة سجل قيّدت فيه حياة القرية وأيامها... وكانت عينا رابح تراقبان باهتمام بالغ حركاتها المثبتة أو النافية لما تستعرض من أخبار تتعلق بأهله وبماضي القرية... اتجهت إلى زاوية مظلمة بالبيت فأخذت آنيتين، إحداهما صحنة كبيرة تشبه القصعة، قديمة، والأخرى عبارة عن صحن صغير جديد... قربت الصحنة إلى رابح وقالت:

–انظر... هذا الرسم هو السنة القاحلة. أرأيت؟ إنها سوق الزرع بلا سنابل وهذا الشكل هو "ريح التركة."أرأيت هذه الشمس المظلمة التي لها مخالب؟ هي المرض يا بني، وهي الموت الذي خرّب بيوتنا." (ص129.130)

ولم تتوقف ثقافة رحمة عند صنع الأواني وتسجيل التاريخ والحفاظ عليه، وإنما تجاوزت هذا الحد إلى مجال آخر ثقافي علمي، له أهمية كبيرة في حياة القرية، هو الطب.

ظهرت مهارتها العلاجية بالخصوص أثناء الثورة التحريرية لما جرح مالك من ذراعه فقامت بعلاجه: "أخذت العجوز حشائش الخباز، فنزعت أوراقها، ورمت بالسوق جانباً، وقالت مخاطبة مالكا:

إن الخباز يزيل الانتفاخ، ويطهر الجرح بدون أن يحدث أي التهاب."(ص150) إن الخوف على ضياع كلّ هذه الفنون والمعارف المتوارثة من جيل إلى جيل حتى وصلت إلى رحمة، هو الذي يحزن رحمة ويؤلمها أشد الألم، انكشف ذلك أثناء هذيانها الذي دخلت فيه كمرحلة وسطى بين الحياة والموت: "تخيلت العجوز رحمة أنها لم تغرق وحدها في بركة القهوة، البساتين أيضاً غرقت، الشمس والسماء، والأرض بما فيها من محافر لصنع الفخار، كلها غرقت في نفس اللحظة التي غرقت فيها هي!"(ص110)

"وقالت بصوت واضح:

–لست عجوزاً... لست عجوزاً!"

...أنا طفلة ظمأى! ما كان لدي من ماء صنعت به النجوم."(ص144)

وقالت:

"آنية لا تصنع آنية! من يصنع الأواني الجديدة؟ القبور عطشى من يسقيها؟ نار الفرن حمراء... في القبر أصير تراباً يصلح لصنع الأواني."(ص154)

وإذا كان موت العجوز رحمة قد أحزن أهل القرية جميعاً وآلمهم، فإنهم لم يفكروا أبداً في إنقاذ صناعتها وفنها، فاكتفوا بالحسرة واستعادة الذكرى: "تلقى سكان القرية نبأ وفاة العجوز بتألم وتأثر بالغين، فقد كانت شخصيتها تمثل في كل خيال نموذجاً للمرأة العاملة، للأم الحنون. وكانت أوانيها لا تخلو منها دار. فرآها السكان في صبيحة ذلك اليوم من خلال أوانيها، فكانت كل آنية تمثل لدى الناظر صورة خاصة للعجوز. صورة تثير في النفس حزناً صادقاً... وأحس كل واحد أن موت العجوز يعنيه قبل غيره."(ص171).

***لم تتوقف ثقافة رحمة عند صنع الأواني وتسجيل التاريخ والحافظ عليه إنما تجاوزت هذا الحد إلى مجال ثقافي آخر هو الطب.**

نلاحظ أخيراً أن ثقافة رحمة بمختلف أبعادها تتصف بالطابع المحلي النابع من واقع القرية بماضيه وحاضره مما يصبغها بالأصالة والتجذر والعمق. ورغم ذلك فإن رحمة لا يمكنها بمفردها أن تكون الوحدة الثقافية للقرية في جميع مجالاتها وفروعها؛ ولذا نجد شخصيات أخرى تساهم في تجسيد هذه المجالات الثقافية الغائبة في ثقافة رحمة. وأهم هذه المجالات الثقافية في رواية "ريح الجنوب" مجال الموسيقى والغناء، الذي يجسده الراعي رابح.

1–2: الراعي رابح:

رأينا فيما سبق الجهل الكبير لرابح الراعي بمخزون الذاكرة التاريخية، سواء جانبها الذي يتضمن ماضيه الشخصي والعائلي، أم جانبها الذي يتضمن ماضي القرية عموماً.

وقد استطاع رابح أن يجد عند رحمة ما أضاء له هذه الجوانب الهامة، فتعمق إحساسه بالوجود والحياة، إذ أصبح هذا الوجود يتأسس على الأبعاد الزمنية الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل، بعد أن كان هذا الوجود في بداية الرواية لا يقوم إلا على بعد واحد فقط، هو الحاضر، مما جعله لا يختلف عن الحيوانات التي كان يرعاها.

أضافت رحمة إلى حياة رابح بعدها الثالث، لما جعلته يحس بالماضي والتاريخ، ويدرك ما يحمله من مقومات وأبعاد تمكن وجوده من الامتداد في كل الاتجاهات الزمنية. بينما كان هذا الوجود في المراحل الأولى من ظهور رابح في الرواية لا يقوم إلا على الحاضر الذي تشاركه فيه الحيوانات التي كان يرعاها، فلم يختلف وجوده بسبب ذلك عن طبيعة وجود هذه الحيوانات.

أما البعد الثاني لهذا الوجود والمتمثل في زمن المستقبل فقد اكتسب معناه وأدرك بعده بفضل تجربته الغرامية الفاشلة مع نفيسة. إذ قرر بعد أن شتمته التخلي عن رعي الماشية والتفكير في مستقبل يختلف عن حاضره، فحدث بذلك أول تغيير عميق وأساسي في حياته، إذ تم بذلك الإعلان عن الانفصال والانقطاع عن عالم الحيوانات، والانتقال بحياته نقلة نوعية تجاه عالم البشر، الذي استكمل شروط الانضمام إليه بالحصول على البعد الماضوي والتاريخي بفضل توعية رحمة له، حسب ما رأينا أعلاه.

كادت أنغام ناي رابح أن يرتبط ظهورها في الرواية بنفيسة دائماً، مما يسمح بالاعتقاد أن نفيسة مثّل العامل المفجر والمغير لحياة رابح الساكنة والمستقرة، إذ وإن كانت نغمة الناي حاضرة حضوراً قوياً في حياة رابح، فإن دخول هذه النغمة إلى عالم الرواية يستوجب على الكاتب المبدع توفير شرط استدعائها إلى هذا العالم الروائي المتخيل، ولم يكن من العوامل المحققة لذلك أحسن من العلاقة الغرامية، لارتباط الموسيقى بعالم العواطف والمشاعر ارتباطاً قوياً، ولكون الموسيقى أحسن معبر عن هذه العاطفة وأقوى مؤثر فيها: "وكانت [نفيسة] منذ أن فتحت النافذة وهي تسمع أنغام ناي حزينة، متقطعة، آتية من بعيد، أفرغ فيها صاحبها كل ما يفيض به قلبه من حنان ووحدة وشوق. أنغاماً صافية عذبة كأشعة القمر" (ص3).وتستوقفنا في هذه العبارة لفظة "بعيد" التي تكررت مع قدوم رحمة إلى دار ابن القاضي حيث جاء: "رأت [نفيسة] من بعيد العجوز رحمة صانعة الفخار" فلفظة "بعيد" تحمل في التعبيرين "دلالتين متناقضتين. الدلالة الأولى تتمثل في معنى الأصالة والعمق، لكون هذه الثقافة التي يجسد رابح أحد مجالاتها المتمثلة في الموسيقى، وتجسد رحمة مجالاً آخر منها يتمثل هنا في صناعة الفخار، تأتي هذه الثقافة في كل مرة من مكان بعيد، مما يعني أنّها ليست ثقافة سطحية وليدة الحاضر أو المناسبة. إنّ جذور هذه الثقافة بعيدة الامتداد في ماضي القرية وتاريخها وحضارتها.

أما البعد الثاني أو الدلالة الثانية لهذه اللفظة فيتمثل في طبيعة العلاقة بين نفيسة وهذه الثقافة في بعدها الموسيقي، وبعدها الحرفي والفني. وهي علاقة واهية، إذ تفصل بين الطرفين (نفيسة من جهة والثقافة من جهة ثانية) مسافة بعيدة، مما يعني أن نفيسة أحد طرفي هذه العلاقة لا تشعر بالانتماء إلى هذه الثقافة إلا انتماء ظرفياً يخضع إلى اللاوعي أكثر من خضوعه للوعي والإدراك

إذا كان موت العجوز رحمة قد أحزن أهل القرية جميعاً وآلمهم فإنهم لم يفكروا أبداً في إنقاذ صناعتها وفنها.

المباشر.

هذا، ونلاحظ من جهة ثانية أن حضور نغمة الناي لأول مرة في عالم الرواية لم يكن مرفوقاً بذكر رابح الراعي، مما يعطي لهذه النغمة طابعاً عمومياً وشمولياً يجعلها ترتبط بالبنية الثقافية للمجتمع، أكثر من ارتباطها بالإنسان العازف عليها، أي رابح الراعي؛ إذ لو ارتبطت به لسقطت عنه الصفة الحيوانية ذات البعد الوجودي الواحد، المتمثل في الحاضر حسب ما ذكر هذا أعلاه.

ولما يتكرر دخول نغمة الناي إلى الرواية منسوبة إلى عازفها رابح راعي الغنم، نرى السارد يحرص حرصاً واضحاً على وصف رابح بأوصاف تبقيه أقرب إلى حياة الحيوانات منها إلى حياة البشر، وخلاصة تلك الأوصاف أن رابحاً يعتزل الناس ويكاد لا يفارق الأغنام: "رابح هو الشخص الوحيد الذي لا يهمه كثيراً ما يجري في القرية، سواء في هذا اليوم أو في غيره من الأيام!" (ص43)

و"رابح لا يهمه ما يجري في القرية... وكيف تهمه حياة الناس وأيامه هو تمضي مع الأغنام بين التلال والمروج؟"(ص43)

ولما تعود نغمة الناي إلى عالم الرواية للمرة الثالثة نراها تنقسم إلى مرحلتين تضمان بداخلهما حادثة اتصال رابح بنفيسة في حجرتها، وما انجرّ عن هذه الحادثة من شتم لرابح، وفشل لمشروعه وخيبة لآماله. فكأن هذه الحادثة تقطع نغمة الناي إلى قسمين مختلفين، وتغير من مسارها ومن مسار عازفها رابح، إذ تنتقل به من مرحلة السذاجة والرتابة والانسجام مع الواقع والحاضر، إلى مرحلة اضطراب علاقته بهذا الواقع وبهذا الحاضر واهتزازها، وبالتالي البحث عن مستقبل بديل للحاضر .

ولما كان الوجود لا يكتمل باجتماع طرفي الزمان: الحاضر والمستقبل، إلا إذا أضيف إليهما البعد الثالث المتمثل في الماضي أو التاريخ، فقد تكفلت رحمة فيما بعد بتوفير هذا الشرط الثالث، وبذلك يستكمل رابح تحقيق وجوده. وقد مر تفصيل ذلك أعلاه.

وحتى يتضح أن البعد الموسيقي في الرواية هو جزء من البنية الكلية لثقافة القرية، وليس فقط عنصراً أساسياً يساهم في تجسيد دور رابح في عالم الرواية المتخيل؛ نعود فيه إلى المشهد الذي دخلت فيه نغمة الناي لثاني مرة إلى الرواية، وهو المشهد الذي رأينا الراوي يبقي فيه على رابح خارج دائرة التفاعل الاجتماعي- ما دامت أيامه تمضي مع الأغنام- ويركز على إظهار أثر نغمة الناي في حياة القرية عامة، إذ يقول: "وكانت حينئذ تنطلق من إحدى الربى المقابلة للقرية أنغام ناي صافية كالنور، فكان العازف هو رابح راعي الغنم! لا أحد يدري كيف كانت تبدو هذه القرية القفراء لزائريها لو لم يكن فيها هذا الراعي الطيب الذي يملأ سماءها أنغاماً! كم هي جميلة هلته الأنغام! لكأنها خلقت لتبرر الصمت الحزين الذي يخيم على القرية، أو أنها عذر لما يبدو عليها من فقر! إنها بصفائها وعذوبتها تجعل فراغ القرية أجمل مما أبدعه العمران!"(ص43).

وترتبط ألحان ناي رابح بحياة القرية ارتباطاً قوياً، حتى كأنها في انطلاقاتها الجميلة العذبة تترجم عن الجوانب الجميلة في القرية، سعياً إلى جعل هذه الجوانب الجميلة هي الحقيقة الوحيدة الخالدة بها. يتأكد هذا الدور في قول السارد: "تتحدث [ألحان الناي] عن مروج القرية إذا أزهرت، وأشجارها إذا أثمرت، ومائها إذا كثر فسال رقراقاً، وأغنامها إذا أنجبت، فأرسلت ثغاء يملأ الدنيا غبطة ورضاء."(ص103)

قد استطاع رابح أن يجد عند رحمة ما أضاء له جوانب هامة حيث تعمق إحساسه بالوجود والحياة والزمن.

لسنا نبحث في الروح الرومانسية التي صدرت عنها النظرة إلى موسيقى الناي، مادام العالم الروائي هو عالم فني متخيل دائماً، مهما تطورت طرق بنائه واختلفت؛ وإنما يستوقفنا ما في هاتين العبارتين من وصف لتأثير موسيقى الناي على رسم هذا العالم القروي الذي تدور فيه أحداث الرواية، فهي قرية يغلب عليها الفقر والحزن والوحشة، ولكن هذه النقائص وهذا البؤس يقابله ما في موسيقى الناي من غنى وفرح وأنس تجعل عالم القرية عالماً متجدداً ومتحركاً ونشيطاً وجميلاً. فكأن الموسيقى بذلك هي الشريان الذي تستمد منه القرية قوتها لتجاوز بؤسها ووحشتها، وحينئذ تصبح الحياة أمراً يمكن احتماله.

إن حضور نغمة الناي لأول مرة في عالم الرواية لم يكن مرفوقاً بذكر رابح الراعي مما يعطي لهذه النغمة طابعاً عمومياً وشمولياً.

3-1: الطالب الشيخ حمودة:

يمثل عالم الغيب امتداداً لعالم الواقع في ثقافة أهل القرية، وإذا كانت العجوز رحمة حاملة لمعارف مرتبطة مباشرة بالواقع الخارجي المعيش، وكان رابح مجسداً لجزء آخر يرتبط هو أيضاً بالواقع الخارجي، ولكن بكيفية أقل وضوحاً لتعلقه بالمشاعر والأحاسيس والأذواق، فجاء بذلك موزعاً بين الواقع الخارجي والعالم الغيبي؛ فإن ثقافة الشيخ حمودة قد اتخذت العالم الغيبي مجالاً لنشاطها بهدف السيطرة عليه لإخضاعه لما يخدم أهل القرية، ويبعد عنهم الشرور.

اتضح هذا الدور الاجتماعي الهام للطالب حمودة لما استقدمه عابد بن القاضي إلى بيته ليعالج ابنته نفيسة، لمّا اعتقد أن جنياً أصابها بمرض الصرع أو الجنون.

والشيخ حمودة "طالب" من مجموعة كبيرة من "الطلبة" يقدمون خدماتهم الاستشفائية لسكان المنطقة، وهو في نظر ابن القاضي وزوجته خيرة أحسن هؤلاء جميعاً وأشهرهم: "الشيخ حمودة طبعاً، هل هناك من هو أحسن منه؟ فقالت الزوجة موافقة:

-الشيخ حمودة يكتب جيداً، قلّ من لا يجد الشفاء على يده." (ص210)

ويؤكد الراوي اعتقاد أهل القرية الراسخ بوجود الجن، وأنها تساكنهم لسبب من الأسباب، ولا يقوى على تخليصهم منها إلا الشيوخ والسحرة، وأشهر هؤلاء الشيخ حمودة: "في البادية يعتقد الناس أن الجن تساكنهم، وتلازم حركاتهم وسكناتهم... ولكن هذا الإيمان بوجود الجن وبخطرها على الإنسان لا يقل عن الإيمان بإمكانية التغلب عليها بفضل السحرة والشيوخ من حفظة القرآن، والشيخ حمودة من المشهورين بقهر الجن مهما كان الجنس الذي تنتمي إليه." (ص214)

ولما تبدو لأم خيرة دلائل شفاء ابنتها بفضل علاج الشيخ حمودة ترتاح لذلك، وتخبر زوجها، فتسره البشرى، ويقول: "الشيخ حمودة من الشيوخ القلائل الذين حافظوا على حكمة الجدود، فاستفادوا منها وأفادوا."(ص218)

ما يستوقفنا في هاتين العبارتين هو ما تكشفان عنه من تأكيد على عراقة هذه الثقافة النفسية في المجتمع القروي، وحرص أبنائه على تناقلها من جيل إلى جيل لإبقائها حية عبر الأزمان تحقيقاً للطمأنينة النفسية ولراحة البال.

هذه هي الشخصيات الروائية الثلاث التي تجسدت خلالها الأبعاد الثقافية المشكلة للبنية الثقافية للقرية، وقد تناولت الدراسة هذه البنية في موضوعات فرعية حتى تتمكن من إبراز جوانبها الخاصة والمؤثرة في عالم الرواية.

ولما كانت هذه الموضوعات الفرعية تلتقي في مجموعة أساسية، هي واحدة من المجموعتين الفرعيتين اللتين توزعا عليهما موضوع الثقافة في

الدراسة، لزم البحث عن العلاقات التي تجمع بينها لتبرز بوضوح معالم الوحدة التي تشكلها جميعاً.

وأول ما يلاحظ كقاسم مشترك بين جميع هذه الموضوعات الفرعية، هو تميز هذه الموضوعات الثقافية الفرعية بالشمول والاتساع.

فأواني رحمة لم يخل بيت في القرية منها، والرموز التي تحملها هي رموز تعبر عن انشغالات المجموعة القروية وتاريخها؛ والأحداث التي تختزنها رحمة في ذاكرتها هي أحداث تاريخ القرية بشكل عام، أو هي أحداث خاصة ببعض سكان هذه القرية. والأمر في كلا الحالتين خارج عن المستوى الفردي المتعلق برحمة، إلى المستوى العام المتعلق بالقرية وسكانها كأفراد أو كجماعة.

والحكم نفسه يصلح إطلاقه على مهارتها في استخدام الأعشاب لعلاج الجروح والأمراض، وظهر ذلك لما قامت بعلاج مالك، فكان ذلك عملاً نموذجياً يبين توجهها المستمر نحو الخارج لتقديم خدماتها لكل من يحتاج إليها في مجتمع القرية الذي تنتمي إليه.

وإذا انتقلنا إلى رابح الراعي وجدنا الأمر عنده على هذه الحال أيضاً، فأنغام نايه تتصف بالشمول والاتساع؛ وقد تجلى ذلك بالخصوص في مقطعين من الرواية سبق تحليلهما أعلاه، إذ نرى تركيز الراوي فيهما على إبراز الآثار الطيبة لهذه الموسيقى في حياة الناس وفي نفسيتهم، ونستحضر من المقطع الأول هذه الجملة التعجبية: "لا أحد يدري كيف كانت تبدو هذه القرية القفراء لزائريها لو لم يكن فيها هذا الراعي الطيب الذي يملأ سماءها أنغاماً!" (ص43) وفي المقطع الثاني يتم استجلاء آثار هذه الموسيقى في الطبيعة، وتلوين هذه الطبيعة بالألوان الزاهية، مضفية عليها الجمال والانسجام والبهجة، فهي ألحان "تحدث عن مروج القرية إذا أزهرت، وأشجارها إذا أثمرت، ومائها إذا كثر فسال رقراقاً، وأغنامها إذا أنجبت فأرسلت ثغاء يملأ الدنيا غبطة ورضاء." (ص103)

أما حكمة الشيخ حمودة التي مكنته من السيطرة على عالم الجن والأرواح، فإن طابعها الشمولي تخبر عن شهرته الواسعة في كامل المنطقة، مما أهله ليكون محل تقدير وثقة أعيان القرية الذين يعتبر عابد بن القاضي أعلاهم منزلة حسب الرواية.

فتكون هذه الفروع الثقافية الثلاثة التي تجسدها رحمة والراعي رابح والشيخ حمودة تشترك جميعاً في صفة الشمولية والعمومية التي اتسعت إلى عالم القرية بأسره. مما يجعل منها مجتمعة البنية التي تتأسس عليها الوحدة الثقافية للقرية، وهي وحدة متماسكة ومتكاملة، تضرب بجذورها في أعماق وجدان القرية وتاريخها، تناقلتها الأجيال الماضية، وحافظت عليها من الضياع والانقراض، وها هي الأجيال الحاضرة تقف أمام هذه البنية الثقافية العريقة مترددة ومتشككة في قيمتها وصلاحيتها، وقد أصبح الحاضر يعرض عليها بنيات ثقافية مغايرة، فأي بنية ثقافية ستكون للمستقبل؟

2-المجموعة الثانية:

2-1: نفيسة: كان ظهور نفيسة في الرواية مبكراً، فبعد فقرات قليلة تحدثت عن أبيها وأخيها ورابح الراعي، ينتقل الراوي إليها، فيقدمها وقد استيقظت من نومها منذ فترة، دون أن تغادر فراشها، على عكس أبيها وأخيها اللذين ذهبا إلى السوق بعد

****البعد الموسيقي في الرواية هو جزء من البنية الكلية لثقافة القرية وليست عنصراً يساهم في تجسيد دور رابح فقط.***

خروج الراعي بالغنم، وأمها التي تكون هي أيضاً استيقظت باكراً مع زوجها، حسب ما تقتضيه حياة الريف.

وبعد مضي وقت، تدخل الأم على نفيسة وهي في سريرها يطبق القهوة والفطائر، وبعد حديث متوتر مع البنت، تتركها الأم وتخرج غاضبة متذمّرة. أما نفيسة فتتناول قهوتها وتبقى في فراشها حتى قدوم رحمة للذهاب إلى زيارة المقبرة رفقة أمها. تترك نفيسة فراشها وتخرج لاستقبال رحمة.

استعرضت نفيسة خلال الفترة التي امتدت من لحظة استيقاظها إلى لحظة خروجها لاستقبال رحمة، كثيراً من تفاصيل حياتها، المتعلقة بحاضرها وبماضيها القريب الذي لا يتجاوز مرحلة التحاقها بالعاصمة لمتابعة الدراسة.

وهي مدة زمنية كانت كافية لإحداث تغيير عميق في شخصيتها، فأصبحت على إثر ذلك تشعر بالغربة، وبعدم الانتماء إلى عالم القرية بما فيها أهلها: "أصبحت تشعر بغربة وحنين إلى الجزائر العاصمة التي فارقتها منذ أسبوعين كاملين." (ص8) وحدّثت نفسها قائلة: "حتى النوم لا أستطيع أن أنام! ليتني لو نمت حتى تنقضي هذه الشهور."(ص8) وتخاطب نفسها في مكان آخر وتقول: "أكاد أتفجر! أكاد أتفجر في هذه الصحراء!"(ص10) ولما تقترب منها أمها لتهدئ من حزنها، وهي تعتقد أن سببه أحلام مزعجة؛ تردّ عليها نفيسة مؤكدة وحشتها وضيقها من الجميع: "لا، لم أحلم، إنما أحسست بضيق ووحشة.(ص11)"

فتندهش أمها، وتعاتبها قائلة: "أبين أبويك وأهلك يا نفيسة!"(ص11)

تظهر لنا هذه المشاهد تمايز شخصية نفيسة

ترتبط ألحان ناي رابح بحياة القرية ارتباطاً قوياً حتى كأنها في انطلاقتها الجميلة العذبة تترجم عن الجوانب الجميلة في القرية.

عن شخصيات المجموعة الأولى بالخصوص. ويرجع ذلك إلى اختلاف البنية الثقافية التي أصبحت تتحكم في نظرتها إلى الحياة، وتحدد سلوكها وردود أفعالها تجاه المستجدات التي يفرزها الواقع من حولها.

إن مصدر ثقافة نفيسة هو مصدر يختلف عن عالم القرية، إنه مصدر يقف على طرفي نقيض لمصدر ثقافة شخصيات المجموعة الأولى التي تناولتها الدراسة سابقاً؛ ممّا يفسر تناقض مفاهيم نفيسة مع مفاهيم مجتمع القرية عموماً. وها هي الأم يفاجئها هذا الواقع الذي لم تكن تتوقعه أبداً: "لم يكن يخطر ببال الأم أبداً أن هذه البنت يمكن أن تكون لها نظرة في الحياة تضاد مطلق التضاد ما تعارف الناس عليه هناك." (ص90)

والرواية مع ذلك لا تحدثنا عن طفولة نفيسة، ولا أين قضت سنوات دراستها التي تسبق الالتحاق بالجامعة، ولكن ما توحي به ضمنياً هو أنها كانت تعيش عند خالتها بالجزائر العاصمة، ولا تزور القرية حيث أهلها إلا أيام العطل. يمكن استنتاج هذا مثلاً من قول أبيها مخاطباً مالكاً بحضورها: "أنا أتخيلها أحياناً زليخة! وخصوصاً أننا لا نراها إلا لماماً" (ص63)

ويمكن الوقوف في الرواية على عناصر البنية الثقافية لنفيسة، وهي كما يلي:

1- قضت نفيسة جزءاً هاماً من حياتها في الجزائر العاصمة عند خالتها، وهذا بناء على قول أبيها لمالك: "... لا نراها إلا لماماً". وللبيئة دور أساسي لتشكيل وعي الإنسان وتحديد رؤيته إلى الحياة.

2- نفيسة فتاة متعلمة تعليماً حديثاً يختلف عن التعليم التقليدي السائد في القرية، وفي الريف

عموماً.

3-سيطرة الطابع النظري على ثقافة نفيسة، وغياب التجربة العملية في هذه الثقافة، وقد ظهر هذا الطابع النظري في مقاطع ومشاهد ومواقف كثيرة في الرواية، نذكر منها بعض النماذج:

أ – لما شجعت العجوز رحمة نفيسة على القيام بإعداد الطعام بدل أمها، أجابتها قائلة: "أحسن الطبخ والخياطة والطرز وكل الشؤون المنزلية يا خالة. تعلمت ذلك بالمدرسة، وكذلك لدى خالتي زبيدة."(ص32)

ولما تلح عليها رحمة، تبرّر موقفها بأنها تخالف أن تكسر أواني الطبخ. ولما لا تستسلم رحمة لحجتها وتردّ عليها بتحدّ قائلة: "كسريها عمداً إن شئت، فأنا أصنع لك ما تريدين."(ص34) نراها تتهرّب من الطبخ مرة أخرى، وتطالب رحمة أن تعلمها بالكلام دون الممارسة الفعلية: "بدل أن تصنعي لي الأواني التي قد أكسرها علميني هكذا... بالكلام!"(ص34)

مما جعل رحمة تستخلص من هذا الموقف النتيجة التالية: "لعل كلّ من يقرأ يفكر أن التعلّم يكفي بالكلام؟ لو كان ذلك ممكناً لما تشققت أصابعي من الطين!"(ص34)

ب-الاكتفاء بالتعلم النظري من الكتب هو الأساس الذي تقوم عليه ثقافة نفيسة، فهي تقول لرحمة: "هناك كتب تباع خاصة بالطبخ؛ بها كل التفاصيل التي تتعلق بإعداد أي نوع من أنواع الطبخ، لكن ليس بها ذكر لما يصنع بالبادية من طعام ما عدا "الكسكسي"، ولذلك أحببت أن تحدثيني عنها وأنا أكتب كيفية إعداد كل صنف." فقالت العجوز رحمة: "هل تستطيعين صنع الأواني إن حدثتك عن كيفيات صنعها؟ كلا يا عزيزتي. إن الحديث لا يكفي."(ص35)

إن ثقافة نفيسة تقوم على التلقي النظري، بينما الأمر يقوم عند رحمة على التطبيق والممارسة العملية.

وهكذا يتضح الاختلاف الكبير بين البنية الثقافية لنفيسة، والبنية الثقافية لرحمة والمجموعة البشرية التي تنتمي إليها.

ومن شواهد الاكتفاء بالتأثر النظري بثقافة الكتب، هذه الآراء التي استوقفت نفيسة طويلاً، وهي تطالع رواية "الإخوة كرامازوف" لدوستويفسكي:

"ونظرت إلى السطور، وإذا ببيت الشعر يستوقف نظرها:

"أؤمن بما يحدثك به قلبك

فالسموات لا تضمن شيئا"

ثم قلبت صفحات أخرى وقرأت فقرة تتحدث بما معناه:

"سوف تمر القرون والإنسانية لا تنفك تعلن على لسان علمائها وحكمائها بأن لا جريمة هناك ولا خطيئة قديمة، وإنما هناك بشر جياع. أعطهم الأكل واطلب منهم بعد ذلك أن يكونوا فضلاء...!"(ص13)

فهذه إيديولوجيات وفلسفات مثالية تقوم عليها مذاهب سياسية واجتماعية، لم تسهم في تمتين ارتباط نفيسة بالواقع المعيش، ولم تقدم لها حلاً لمشاكلها اليومية.

فبرغم أن ما ينقص نفيسة في الواقع ليس الطعام- حسب ما جاء في الفقرة السابقة- ومع ذلك كان تصرفها مع أمها تصرفاً منحرفاً عن الفضيلة وعن واجبات البنت تجاه أمها. وهذا ما كشفت عنه الأم نفسها للعجوز رحمة في هذه

****يمثل عالم الغيب امتداداً لعالم الواقع في ثقافة أهل القرية.***

الفقـرة: "لا يـا خالـة، جـرح الكبـد لا يضـرّ إلا صاحبه، كما يقول المثل. إنها تكرهني، منذ أن عادت من الجزائر وهي لا همّ لها إلاّ الكتب والغناء، أو البكاء أحياناً كالمجنونة. لم تفكر يوماً في مساعدتي، وهي تراني كلّ يوم أول من يقوم صباحاً وآخر من ينام مساء." (ص28)

وحتى الكتب والمجلات التي كانت نفيسة تطالعها، لم تساعدها مساعدة واضحة للاهتداء إلى حلّ مشكلتها.[63] فهي مثلاً قرأت عدة مرات قولاً لأحد الأطباء النفسانيين جاء فيه: "إن المرء ولو وصل به الأمر إلى أقصى محنة في حياته، فإنه مع ذلك تبقى له حرية اختيار موقفه." (ص201)

كان ظهور نفيسه في الرواية مبكراً حيث تحدثت عن أبيها وأختيها ورابح الراعي.

فبرغم إعجابها الشديد بهذا الكلام، إلا أنها لم تستطع أن تستخلص منه تصوراً عملياً تحلّ على أساسه مشكلتها. فلما قرأته قامت وهي "تعتزم أن تقترح على أمها دعوة خالتها بالجزائر لقضاء أيام [بالقرية]"(ص204) وهذا العزم ليس له علاقة واضحة بكلام الطبيب النفساني الذي قرأته وبإعجابها الشديد به.

ولما تفكر في الفرار من القرية إلى الجزائر، لم يكن كلام الطبيب النفساني هو الملهم بهذه الفكرة، برغم أن كلامه يدعو إلى ضرورة اتخاذ موقف حاسم لمواجهة الظروف الصعبة. والفرار الذي قررت نفيسة القيام به هو نوع من هذه المواقف الحاسمة لتغيير مجرى الحياة.

لم تصدر فكرة الفرار إذن عن كلام الطبيب ولا عن الكتب التي اطلعت عليها نفيسة، وإنما جاءت تلك الفكرة في سياق الصدفة لما لم تستند إلى سبب محدد ودقيق. والصدفة من صميم تفكير أهل القرية الذين ترفض نفيسة الانتماء إليهم. وهذا تناقض بين التفكير والسلوك: "أي اختيار بقي لي إذن؟ الرضوخ؟ لا. الفرار؟ فكرة... الفرار، ولم لا؟ شيء من الجرأة والتدبير يكفي لأن أتخلّص نهائياً من هذه المأساة. فكرة ممتازة، فكرة لم تخطر لي على بال! أبسط الحلول هو أشدها بعدّاً عن دائرة التفكير... عجباً، فكرة كهذه تبقى مختفية إلى الآن؟ الفرار هو الحل، وهو الطريق،وهو الاختيار. آه يا إلهي إنني بعد أشعر بالسعادة."(ص218)

يجعلنا هذا السلوك نعتقد أن ثقافة القرية التي ترفضها نفيسة رفضاً واعياً ومباشراً، هي ثقافة تعمل داخل لا وعيها، مما أظهرها شخصية مضطربة وقلقة ومنقسمة بين بنيتين ثقافيتين، إحداهما أصيلة ومتجذرة في شخصيتها، وتنشط في لا وعيها. وأخرى ثقافة مكتسبة من بيئة جديدة هي المدينة، ومن الكتب والدراسة الرسمية عموماً، ولكنها لم تهضمها بعد؛ ولذا كانت تبدو منهزمة وضعيفة أمام ثقافة القرية، العميقة الجذور، الممتدة عبر مختلف مراحل التاريخ الطويل.

إن نفيسة نموذج في ثقافتها لبنية ثقافية جديدة تباين بنية ثقافة القرية؛ إنها نموذج يجسد بنية ثقافية جديدة تسعى لتحلّ مكان بنية ثقافية، هي ثقافة القرية، وهي تدعو إلى هذه الثقافة البديلة، ولكنها لا تتحكم فيها بعد، ولا تدرك مغزاها، ولا كيفية الاستفادة منها. إنها ثقافة تتوقف قيمتها وصلاحيتها عند بداية الحاجة إليها. وقد اتضح هذا عند بحث نفيسة عن مخرج لأزمتها، إن لم تكن من الاستفادة من آراء علم النفس برغم أنها كانت في أشد الحاجة إلى ما كانت تدعو إليه في دلالتها وفي روحها.

2-2: المعلم الطاهر: يظهر أول انهزام البنية الثقافية المثالية للطاهر المعلم، أمام البنية الثقافية الواقية للمجتمع، بمشاركته

[63] *وهل أدركت نفيسة ما هي مشكلتها بدقة؟*

في الثورة، وحمله السلاح ضد الاستعمار الفرنسي، إذ بينما هو يؤمن أن الحرية الحقيقية لا يمكن الحصول عليها بالسلاح، وإنما بإعداد المجتمع ثقافياً، يفرض المجتمع عليه نهجاً آخر؛ فيجد نفسه في وسط المعركة يجرفه تيار الواقع الذي لم يتمكن من الوقوف في وجهه بأفكاره.

ويبقى هذا الشرخ، وعدم التواصل مع المجتمع بعد الاستقلال وقد عاد إلى مهنة التعليم، قائماً وثابتاً، على امتداد حضوره كشخصية مؤثرة ومتأثرة بأحداث الرواية، في الحدود المرسومة لها في عالمها الفني.

تستمد البنية الثقافية للطاهر المعلم وجودها من مصادر ثقافية مثالية تجريدية، أخذها من "المدرسة ومن شيوخه في الزيتونة، ثم من مطالعاته لما تصدره دور النشر العربية من مؤلفات لكتاب مشهورين اتفق على تسميتهم "برواد النهضة". رواد في الأدب الذي لا يحيا فيه المجتمع، ولكن يلبسه في أعياده الغالية." (ص72)

فهذا الأدب الذي لا يحيا في المجتمع، هو أدب غير صادر من المجتمع، وهو أدب مفروض على المجتمع على حساب أدب محليّ تجسده شخصيات المجموعة الأولى، والتي منها رحمة بالخصوص.

وتحدثنا الرواية عن مكونات البنية الثقافية للطاهر، فهي مكونات تنحصر في اعتقاده الكمال في جميع مقومات الإنسان العربي، وتفوقه بذلك على جميع الأجناس البشرية.

وتقدم الرواية توضيحاً لأسباب هذا التفكير المثالي، فتعود به إلى ضيق الأفق المعرفي للطاهر، فهو وشيوخه مثلاً لا يعرفون من اللغات غير العربية، ولم يزوروا بلداناً غير البلدان العربية: "كان الطاهر يفكر كعدد من زملائه وشيوخه أن اللغة العربية هي أغنى اللغات، وأن العربي هو أشجع البشر وأكرمهم وأذكاهم وأطهرهم وأشرفهم... إلى آخر أفعال المبالغة التي تتعلق بالسجايا والفضائل."

لم يكن الطاهر يعرف لغة غير العربية، ولم يكن زملاؤه الذين يفكرون تفكيره يعرفون غيرها، ولم يكن شيوخه أيضاً يحسنون سواها. ولعلهم أيضاً لم يعرفوا بلداً غير بعض البلدان العربية!"(ص72)

وبسبب هذا التباين الثقافي، نرى الطاهر يعادي الثقافة المحلية، ويحطُّ من قيمتها، ويحتقر أهلها الذين منهم أهله.

تعرض الرواية هذا الموقف المعادي من الطاهر لأهل القرية أثناء حفل تدشين مقبرة للشهداء بالقرية، فبعد أن طعم الناس، تحلقوا في حفل موسيقي حول الطبل والمزمار والتصفيق والرقص، ولكن هذا لم يعجب المعلم الطاهر، فقال مخاطباً مالكاً: "لكأنه حمار ينهق! إن عقول هؤلاء كعقول الضفادع. فبدل أن ينصرفوا إلى شؤونهم ويدعوا غيرهم يستريح، أخذت نقنقتهم الركيكة تملأ الجو ضجة."(ص57) ولما يردّ عليه مالك محاولاً إظهار قيمة هذه الموسيقى عند أهلها، بقوله: "في آذان هواتها موسيقى يا صديقي"(ص58) يؤكد الطاهر مرة أخرى لمالك احتقاره لهذه الموسيقى ولأهلها، قائلاً: "ونهيق الحمار أيضاً أغنية في أذني الأتان!"(ص58)

ويتجسد هذا الموقف الفكري المعادي لثقافة مجتمع القرية عملياً عند الطاهر، في عدم انسجامه معهم، واعتزاله إياهم، ويتمثل أهم مشهد عملي تقدمه الرواية لهذه العلاقة المتنافرة، في وصف انتقال الطاهر إلى مقهى الحاج قويدر

** ثقافة رحمة تتصف بالطابع المحلي النابع من واقع القرية بماضيه وحاضره.*

** البعد الموسيقي في الرواية هو جزء من البنية الكلية لثقافة القرية.*

بالقريـة، حيـث نـراه "جالسـاً وحـده علـى المقعـد الخشبي، وقد قدّم لـه الحـاج قويدر قهوة، لكن ما كـاد الفنجـان يصـل إلـى شـفتيه حتـى سـقطت فيـه ثـلاث ذبابـات، فوضـعه جانبـاً. كـان مطرقـاً برأسـه، يبـدو عليـه الحـزن، فلاحـظ الحـاج قويـدر كآبـة الرجل وامتعاضـه من الذبابات التي عكّرت صفو قهوتـه، فأعد لـه قهوة ثانيـة وحملهـا إليـه، ناصـحاً إياه في هدوء ووقار:

-اشـربها سـاخنة، فالـذباب لا يسـقط إلا إذا أخذت تبرد." (ص77-78)

ونعلـم من الـراوي أن ارتيـاد الطـاهر للمقهـى فـي هذا اليوم لـم يكن لطلب الجلوس مـع روادها والاسـتماع إلـى أحـاديثهم التـي ينفـر منهـا أشـد النفـور، وإنمـا جـاء لاستقصـاء أخبـار زواج مالـك بنفيسة؛ ولذلك نراه لما يدخل في حديث مع الحاج قويـدر يـتهجم علـى البلديـة ويـتهم القـائمين علـى تسييرها بالتقصير في شؤونها، إذ لم يوفروا بها لا العمـل ولا النظافـة ولا المـاء، ولكـنهم منشـغلون بـالزواج؛ وفـي هذا إشـارة إلى مالك، فيقول الحـاج قويدر: "يتزوج شيخ البلدية أو يطلق، هذا لا دخل لـي فيـه يـا بنـي... وإذا أردت أن أقـول لـك رأيـي بصراحة: إننا في هذه الجهة نحسن النقد والسخط، ولكن لا نحسن العمل والصمت."(ص81)

ويسـتمر الحـديث بينهمـا علـى هـذا النسـق المتوتر، حتى ينغلق في النهاية كما انغلقت لعبة الدومينو علـى أيدي اللاعبين علـى أحد الأحجـار "بلا، بلا"، وهي الأحجار البيضاء في اللعبة التي لا تحمل نقطـاً علـى وجههـا؛ وفي هذا إيحـاء بـأن الحـديث الـذي دار بـين الحـاج قويـدر والمعلـم الطـاهر كـان حـواراً عقيمـاً، وهـي نتيجـة لـم تفاجـئ الحـاج قويـدر الـذي كـان لاحظ خـلال حديثـه مـع المعلم، أن محاوره يحمل أفكاراً غريبـة، شـأنه شـأن روّاد الثقافـة المدرسـية، ثقافـة الكتـب والجرائـد: "لـم يملك الحـاج قويـدر نفسـه مـن العجب وهـو يسـمع هذا التفكيـر الغريـب! وكـان فـي نفسـه يقـول: "إن هؤلاء الذين يقرأون الجرائد قلما تسلم عقولهم من الخلط."(ص80)

2-3: مالـك: مالـك هـو شـيخ البلديـة. يقع مقر البلدية بالقرية المركزية، ولذا فهو دائـم التنقـل إلـى القريـة التـي تقـيم بهـا شخصيات الرواية التي سبق ذكرها.

وهـذا الوضـع جعـل أحـداث الروايـة تقريبـاً تجري بهذه القرية، التي يلتحق بها مالك لعلاقات تربطـه بتلـك الشخصـيات؛ ولـم نـره فـي مكتبـه بالبلديـة إلا فـي مشـهد واحـد مـع صـديقه المعلـم الطـاهر، وهمـا يتحـدثان عمـا أشـيع مـن احتمـال زواجه بنفيسة. وهو الزواج الذي لم يكشف مالك عن موقفه منه بوضوح حتى انتهاء الرواية.

وعلاقة مالك بالموضـوع الثقافي فـي الروايـة ليسـت علاقـة منـتج لهـا أو مسـتهلك، إذ بحكـم تمثيلـه للسـلطة السياسـية، يتضـح موقفـه مـن الموضـوع الثقـافي فـي الإجـراءات العمليـة التـي ينفـذها علـى أرض الواقـع. فتكـون هـذه العلاقـة علاقة تشجيع لبنية ثقافية معينـة وتدعيم لهـا، أو بالعكس من ذلك، تكون علاقة رفض أو محاصرة وخنق للبنية الثقافية القائمـة، أو هـي علاقـة حياد ولا مبالاة. فبناء على هذا التحديد يتم بحث موقف مالك من الموضوع الثقافي.

وأول خطـوة نحـو ذلـك تكـون بتحليـل موقفـه من وصف المعلم الطاهر للموسيقى الشعبية بنقيق الضـفادع وبنهيـق الحمـار، ولأهلهـا بـالموتى. إذ يجيب مالك صديقه المعلم بأن هذا الذي يحتقره، هـو "فـي آذان أصـحابه موسـيقى." (ص58) ثم يدعوه أن يترك الحديث فيما لا يفيد، قائل: "إنك تحرق حررياتك فيما لا يفيد."(ص58)

ويمكن اعتبار هذا الموقف موقفاً محايداً من الثقافة المحلية، وذلك لكونه دعوة لترك الأمر لأهله، وعدم التدخل في أذواقهم، ولكن لا يمكن اعتبار مالك متبنٍّ أو مدافع عن هذه الثقافة، لأنه يتكلم عن أهلها بضمير الغائب الذي يدل على عدم انتمائه إليهم، وهذا في قوله: "آذان هواتها"(ص58) وكان المنتظر منه أن يتبناها ويدافع عنها، ما دام يمثل السلطة الحاكمة التي تحمي جميع حقوق رعاياها بمختلف ثقافاتهم، وهذا التمثيل لا يكون حقيقياً وذا معنى إلاّ إذا كان الحاكم يشعر بمسؤولية تمثيله لهم جميعاً، ويتجسد هذا الشعور عند المسؤول حين يكون لسانه الناطق بضمير الحضور: أنا، نحن، وليس بضمير الغائب: هو أو هم، حسب ما هو ماثل هنا.

وسبق التطرق إلى طبيعة البنية الثقافية للمعلم الطاهر، إذ تبين أنه يعمل لإحلال بالقرية بنية ثقافية غير نابعة من هذه القرية. ولذلك تكون مهمة المدرسة التي يشتغل بها قد اتضحت معالمها وأهدافها بفضل ما كشف عنه هو من تصورات ورغبات في تغيير البنية الثقافية للقرية.

ولما كانت هذه المدرسة ملكاً للسلطة السياسية التي يمثلها مالك على مستوى البلدية. فهي إذن تجسد البنية الثقافية التي تتبناها السلطة الحاكمة التي يجسدها مالك في البلدية. وهي البنية الثقافية التي تريد أن تكون بديلة لثقافة القرية التي تجسدها شخصيات المجموعة الأولى التي تناولها البحث.

ويزداد بروز أهمية المدرسة كوسيلة للتغيير الثقافي في نظر مالك بعد استماعه إلى نقاش دار بين الإمام وزملائه القراء مـ... الفلاحين من جهة أخرى، إثر ... على روح المرحومة بعد دفنها.

العجوز رحمة فنانة. اكتسبت فنها خلال السنين الطويلة.

الصراط الذي يقطعه الناس يوم القيامة، وموقع كلّ من الجنة والناس بالنسبة إليه. إذ استخلص مالك من النقاش أن المدرسة عاجزة وحدها على تغيير أفكار الناس وتحريرهم من الأوهام بعد أن حررتهم الثورة من الاستعمار: "إن الثورة المسلحة حررتنا من الاستعمار ولم تحررنا من الأوهام، يجب القيام بثورة أخرى، لكن من يقوم بها؟ المدرسة وحدها لا تكفي..."(ص178)

فهل يرغب مالك في قيام ثورة ثقافية على غرار الثورة الثقافية بالصين مثلاً؟ مما يعني إعلان حرب عنيفة ومباشرة لإحلال بنية ثقافية أخرى مكان البنية الثقافية المحلية النابعة من الواقع الاجتماعي في امتداد تاريخه البعيد؟ ربما هذا ما كان يفكر فيه مالك لما رفض أن يكون وارثاً لرحمة رغم كونه الوريث الشرعي الوحيد لها، بحكم ارتباطه بها بصلة دموية. قبل أن يقرر بناء مدرسة ببيتها، وأخذ ما خلفته من أوان إلى معرض الصناعة التقليدية.

قال ابن القاضي يخاطب مالكا:

"هل فكرت ياسي مالك في بيت العجوز رحمها الله؟

فأجاب مالك وقد فهم ما يعنيه:

–لست وارثا

فقال ابن القاضي:

–ولكنك من جهة الصلة الدموية أنت القريب الوحيد، ويجب أن تتولّى ما خلّفته الفقيدة، ولو كان قليلاً.

فقال مالك:

–الأمر بسيط، نبني في بيتها مدرسة للقرية، والأواني الصالحة نأخذها إلى معرض الصناعة التقليدية. أما باقي الأثاث نوزعه على الفقراء. أليس هذا هو الأنسب؟"(ص196)

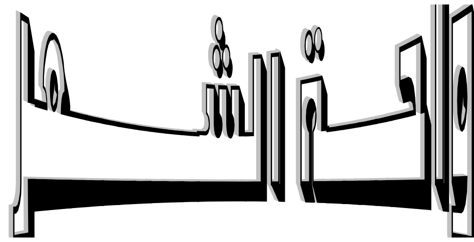
شخصية رحمة تمثّل في كل خيال نموذجاً للمرأة العاملة للأم الحنون.

وما يلفت الانتباه في هذا الجواب/ البرنامج، قوله إنه سيأخذ الأواني إلى معرض الصناعة التقليدية. فهل المقصود بالمعرض هو المتحف؟ بالطبع لا. فالمتحف تتمثل مهمته الأساسية في الحفاظ على الآثار لمدّة زمنية طويلة وغير محدودة. بينما مهمة المعرض محدودة زمنياً، وغرضه العرض من أجل التجارة غالباً، وليس المحافظة.

وهذا المسعى ينسجم مع هدف إحلال بنية ثقافية معينة، محلّ البنية الثقافية القائمة. وهو المسعى الذي يحرك شخصيات هذه المجموعة الثانية في تعارضها مع مسعى شخصيات المجموعة الأولى.

الجزائر




واحة الشعر



الجنازة...

وميشال سليمان

شعر: الياس لحود

رفعوهُ فوق أكفّهم

ومشَوْا إلى أقصى هَواهُ.. إلى ثراهْ.

خُطواتُهم كانت تُعيد كلامَهم:

"هُوَ ميِّتٌ" لكنّه (وهْوَ المسيحُ المستَباح بأرْضِهم)

سمع الكلام وراح يضحكُ ساخراً

وأنا... أنا وحدي، وراهْ...

... هو ذاهبٌ

وأنا وراهْ...

بيْتٌ هنا.. قبرٌ هناكَ /أراهُ ملتفتاً إليَّ/

أروحُ في وجعي أُحدّثهُ، أغافلُه لأمسكَه بأزرار القميصِ..

وحين أمسكُه وأجذبُه إليَّ /أراهُ حلماً في يديَّ

مُعمَّراً ملْءَ البقاءِ/ مُعمّراً ملء الفضاءِ.. ولا أراهْ..!!

... هو ذاهبٌ وأنا صداهْ

أسرعتُ في أعلى الطريقِ صعِدتُ هاويةً علَتْ ونظرتُ تحتي:

كلُّ عتم الناس تحتي..

(كلُّ ناس العتم تحتي)

من هنا دولابُ شوكٍ، من هنا دولابُ نارٍ،

شُدّ بينهما حصانٌ أحمرٌ ربطوا مداهُ إلى القبورِ بمنتهاهْ.

ساروا..

خُطاهم تارةً تحكي كلاماً مثلَهم مُرّاً

وطوراً مثل هَرْهرة المياه على المياهْ..

ساروا،

وكانت شمسُ تشرينَ الذكيّةُ خلفَ غرفته تُصوّرُهم

يُهيلون الكلامَ عليه قبراً
كلّما قَفَلوهُ فكَّتهُ يَداهْ...
مُدُنٌ من السنوات،
أعمدةٌ،
صباحٌ راح يركضُ في مساهْ.
رفضتْ "بَعَلْبَكُّ" المسيرَ بثوْبِ أعمدةٍ وراهْ.
فدَعوْتُ صُورَ مكانَها.
ودعوتُ صيْدا بعدَها.
أبَتا.. وأعلنتا مراراً: "سوف لن نمشي وراهْ"!!
وطفقتُ أدعو من جُبيلَ إلى المساءِ،
رأيتُ عنجَر في الطريق، دعوتُها/ ورجوتُ بُصرى ثمَّ تدمرَ..
صحْتُ من جرشٍ إلى البتراء.
ناديتُ المدى مدناً وأعمدةً.
فكان جوابُهنَّ على الأسنّةِ: "سوف لن نمشي وراهْ"..!!
أبَتِ القصائدُ: بعضُهنَّ.. جميعُهن..
وقُلنَ في صوتٍ بليغٍ: "سوف لن نمشي وراهُ"!
وعندما ساءَلْتُهن أجبْنَ في هرَجٍ عظيمٍ كلّهنَ:
"هو الذي قطعَ الحزامَ،
وقصَّ أعمدةَ الكلامِ،
هو الذي هزّ العظامَ من الرجامِ،
هو الذي قطع اللجامَ وقال: "يا قممُ اعبُري.
هرِمتْ خيول محاربيكِ فدَمِّري،
نزق الجباهِ وعمّري،
عرَقَ الجباهْ"...

ومشى وحيداً فوق أكتافٍ من الأضواءِ...
حين رأوْهُ تابوتاً يسيرُ على الهواءِ بلا أكفٍّ أو سواعدَ
أجهشوا،
دقّوا الصدورَ فلم يرَوْا غيرَ الصباحِ،
وريشتَيْن بقلْبِهِ مصلوبتَيْنِ
تجمَّعوا.. خافوا.
وحين رأوه ظلاً كالصليبِ ممدّداً ركضوا إليه بسرعةٍ.
دقّوا المساميرَ العتيقةَ فيهِ
من فمِهِ إلى... أقصى دماهْ...
جَبلٌ على قدميه تاهْ.
جبل على رئتيه جارٍ.
متسلّقاً أعلى الجباهِ متوَّجاً بصباحِ غارٍ..
جبَلٌ على قدميك تنتشرُ الدموعُ من العيون إلى الصحاري..
.. جبلٌ هو الرجُلُ الْـ.. هُناك عَلا وعمَّر ألفَ صيفٍ.
ثمّ عمّر ألفَ أفْقٍ.. ثمَّ شيَّد ألف دارٍ...

تتوسَّـدُ البتـرونُ قامتــهُ وتُعلنــه قُـرىً وذُرا انتظارِ..

تتوسَّدُ البترونُ جَلَّ البحرِ.

جـلُّ البحـر مـن "شـكّا" إلــى مـا تشــتهي عيناك..

جلّ البحر من "أفقا" إلى حرمون..

من قلبي إلى أحضان مرجعيونَ..

جلُّ البحرِ.. صـدرُ مِشـالَ.. زنـدُ مِشـال.. وجه مشالَ.

جلُّ البحرِ

بسمَتُهُ القرى وصراخُهُ صخَبُ الدَّواري...

تتوسَّد البترونُ جلَّ البحر

جـلُّ البحـر متَّكـأ لأوّل شـهقةٍ حمـراءَ فـي الدنيا،

ومروحةٌ إلى صنّينَ، مرآةٌ إلى جزّين..

جلُّ البحـر مُشطٌ مـن جُلولٍ/ سلّمٌ مُتسلِّق ذكرى جبابرةٍ،

"همُ الأبطال في وطني

هـم العشّـاق والفرسـان فـي شـعبي وفي مُدني..

يقولُ مِشالُ.. كم نزفوا وما نضبوا.

وكـم كتبـوا بحبـر القهـرِ/ وامتشـقوا دموع الصخرِ/

جلّ البحر

منشفةٌ لمن عَرِقوا/ ومقبرةٌ لمن مرقوا

على صوّانها المُخضّرِ/ جلُّ البحر...

تتوسَّد البترون جلَّ البحر

جل البحر منتزهٌ من التلاّت

منحوتٌ إلى قدميهِ بالأشعار

حين تنامُ يُدفئها/ وحين تقوم يغمرها

وبعد القهوة السمحاء ينصرفان للعمل النهاري.

هي في البحار وفي جرود الصخر،

وهو السيّدُ المختار في الكلمات

يحرثها ويزرعها ويقطفها رُبا نـورٍ ونارٍ..

حين يأوي الليل

يجتمعان في بيت من الأوراق والأقلامِ

في عشقٍ طويلٍ يسهران ويسكران..

وحين تنعسُ تشتهيه وسادةً

تحنــي عليــه رأسَــها وتنــامُ حتــى.. الاخضرارِ..

هي الروايةُ في البلاد تجولُ من دمه إلى فجر الجنوب.

.. وهكـذا تمضــي الشـقائق فـي اختصـار الكون في فمهِ.

فتـذكرُهُ وتشـهقُ.. ثـم تـذكره وتشـمخ فـي حداه ولا تداري...

بـل هكـذا تمضــي الروايـة فـي اختصـار جروحهِ:

"جبلٌ على كتفَيْ نهار"

وتقـول ثـمّ تقـول.. لكـن الروايـة جملـةٌ لـو عشتَها

"بطلٌ على فرسٍ.. على جبل انتظارِ"
أو كِلْمةٌ إن شئتها: "بطلٌ..."/
رجُلٌ ولا كلّ الرجالِ/ مشيَّدٌ بمدى الجبالِ
مُكحَّلٌ بالمتعبين
هو الرواية كلُّها... كلُّ الروايةِ باختصارِ.
بيتي الْهوا.. والأفْقُ داري.
أمشي ويلحقُ بي نهاري
أجري وتسبقني إليك مسافراً..
والدربُ جار.
دمعي يدٌ ودمي يدٌ ومدايَ نهرٌ من نضارِ.
كلُّ البلاد شواطئي فأنا كما أنتَ المجاري.
تعلو كما روَّضتَها قمماً تموج بألف غارِ.
فرسانُها الكلماتُ والأشياءُ أمواجاً وأمواجاً ضواري.
عانقتَها وفتحتَ ملءَ مداك نشوتها..
وأغلقتَ البراري..
ألفجْرُ خلفك راكضٌ والصبحُ عبر يديك جارِ
أمسافرٌ؟
ولأين؟؟
عادتُكَ العواصمُ في انتظارِكَ/
والحقائب في انتشارِكَ،
والمطاراتُ الدراري.
لهفي عليك من البدايةِ أيها الغضبُ المضاري.
كيف المجامرُ فيك غارتْ
لا ترقُّ ولا تُواري.؟
في الروح كيف نهرتَها وفتحت في يدها الصحاري؟
إن حرّكتْها يمنةً جرفتْ يمينك في الديارِ.
أو حرّكتها يسرةً جرحتْ يسارَكَ في اليسارِ.
لهفي عليك كما يقول الشعرُ ملتهبَ القوى..
لهفي عليك.. عليَّ.. لكنّي أنا لهبي.. حذارِ
فأنا كما أنت القوافي ثورةٌ في يابسَيَّ..
وثورةٌ عبر اخضراري
وأنا كما أنت الحداثةُ: من نداي إلى انتشاري
لا ضفّةٌ، لا ضفّتان... ضفافُها الشّبَقُ الحضاري.
موتٌ؟
وإن متنا؟! فأمواجٌ من العُشّاق في "بَحر اخضرارِ"
موتٌ.. ولكنْ كلُّهُ طرُقٌ مطلاتٌ وأبوابُ انتظارِ.
لوّحْ مِشالُ من النهارِ بحاجبَيْك ولا تُدارِ
كحِّلْ جنوبَك باليمين
ومجد قُدسَك باليسار
كالبحر أسمع صوتَك الغسقيَّ يسطع عالياً ويصيحُ

في أقصى المجاري:

هـيَ أمَّـةٌ فـي أهلهـا انتحـرت قبائـلَ مـن دمارِ.

هـي أرضُ عاصـفةٍ مـن الفقـراءِ أوّلُهـا ذُرا ظمَئي،

وآخرها قفاري.

يا زهو محبرتي أنا قلمُ البلاد وحبرُ ناري.

أنا عشتُ بيتي/ الشعرُ شبّاكي وعاصفتي حجاري.

أنـا بيـتُ شـعري: الفجـرُ جـدراني وأبـوابي البراري.

سـقفي السـماءُ وسـطحيَ الآفـاقُ والـدنيا جداري

أمسيتُ ألف قصيدة عمَّرتُهن مدى الجروح

رشدتُهن مدى احمراري،

بيديك جَلَّ البحر دفّئني وفرّحني.. وصحْ من باب داري:

-هيا "اشربوا.." شِعري الحياة ومنتهى جسدي دياري



صــدر

عن منشـورات اتحاد الكتّاب العرب

العالم هذا المساء

شعر...د.صالح الرحال

إعصارٌ،

يحاول أن يهزِمَهُ الرعب

شعر: لؤي فؤاد الأسعد

أيقظني الحزن على مهلٍ من نومي،
ما مرَّ على لوحة موتي الحينيِّ،
من الرؤيا، يُنبئ أن البحر،
بأمواج الليل تجاوز ما بعد الشطآنْ.
والقلبُ الواجم في هَلَعٍ
يولعُ كل حقول الأحزانْ
ناشدني–
ذاك القادم،..
من تاريخ الشعر، بأن أبدأ في تدوين
كتاباتٍ، تعاويذ، سيُمليها الله عليَّ
لأمشي جانبها بُستاناً من جمهرة الحبِّ،
يغيّرُ عُمْرَ الصحراء المورقِ فيها سِرُّ الماضي
المخضرِّ على لوح الأزمانْ
فوجدتُ جبينيَ زَهْواً–
بجهاد الأجداد، وما منحوه لنا
من خيرهم التموزي الإيمانْ..
قلتُ،
وقد عذَّبني الصحوُ:
الليلُ دفاتر أمواجٍ
يحفظها الساهرُ، في كنَفِ العَتْمِ الأرقيِّ
المغسول بدمع من أفئدة الغيمْ
والليل يصيرُ قُرابةَ دهرينِ
ببادية الثلج، يُقرِحُ فينا
جفن العينْ.
عيني المأزومة،
من مرِّ الواقع، يَسْلِبُها وجع الآمال
المنهوكة، مما يفعله الزيفْ

***

من يقرأ أوراق الحاضر
تشتعلُ الأحلامُ بجنتيه سحابة نارْ.
وينادي للزمن الغابر أرتال الخيلْ.

لتدوس سنابكها، أزمانَ الأوغادِ
وتُلقي بهُمو في بحر الويلْ.
يا عرش الغارِ، تمادى السطو علينا،
واحترقتْ أعشابُ صحون الدارْ.
وبنادقنا العربية موهَنَةٌ
وبيارقنا الإسلامية، فوق قباب
القدس يحاصرها الفُجّارْ.
و"صلاح الدين" تململَ، مشغولاً بالموتِ
وروحه تستنهضُ جمعَ رجالات الأمصارْ.
فابدأ يابن الحبشي نداء الله، ودَعْنا-
نعلو صهوات جياد النصر،
ونمضي نحو العُرسْ
كل الرايات المرفوعة في الماضي.
ما زالتْ تخفقُ صامتةً بالنصرِ إذا ما غطّى
بعباءتِهِ الخضراء صباحات الأحرارْ..
هذا زمنٌ من ممتلكات العارْ
لكنَ الزمن الآتي.. القادمَ في
سفن الإعصارْ.
سيضيء بلاد الرعدِ، ويهتك ناموس الأشرارْ.
فاحْذر يا ممتشقاً سيف النقمةِ،
ما يصنعه القوّادون على قارعة العمر
بأصحاب الدارْ..!!
فتراب "البوسنة" و"الهرسك" ما زال يئنُّ
على أبواب الموت "بكوسوفو"، و"الشيشانِ"
وتلمحُ فيه عيون الأطفال يجمّدها الرعبُ على
أبواب القدسْ.!!

***

في هذا الليلِ،
وأنتَ على مقربة من كأس الصبحِ،
تمدُّ يديكَ إلى المستقبل، لا تلمَسُ إلا العتمَ،
يمزِّقُهُ القهرُ، فتصرخُ..
تنشقُّ دياجيرُ الظلمِ الممهور،
تصيحُ كفى، يا أبطال القمةِ
ما من معتصمٍ فيكمْ.. تهتزُّ لنخوته الريحُ،
فيقتلع الأخضر، واليابسَ،
تقعي عند حوافر أحصنة الدهماء الأعداءْ.
إن الأطفال، يموتون من الرعب، قبيل الموتِ،
وبعد الموت، وأنتمْ لا قلب لكمْ.
فاحْمل سيفكَ.. فانوسكَ يا هذا
لنطوف على مهل في الحلم،
نقصُّ على المستقبل ما عاناه العربيُّ
من الأهل.. ومن أبنا الرجسْ..!!

***

نتساءل عن جدوى مؤتمرات القِمَّةِ،
هل يكفي أن يلد البحر قناديل البحرِ
ليقذفها نحو الشطآنْ؟!

أم يلد الجبل الفأر، وتلبَسُ سيدةُ
العهر الغارْ؟!
أم نتسلى في مأوى الوقت المهدور على
طاولة التاريخ، يعاقرنا في المقهى جسدُ
امرأة مسجورْ؟!
وسحابة صيف تتلظّى في أفُق مكتوب
عند نهايتهِ
من يسقي أغراس الورد، يشمُّ تراب
الوطن المجروحْ
فامشقْ (يا خالدُ)،
(ضوءَ الشمس) لتصعق أعداء الإنسانْ.
ولتصهل كل خيول العُرْب بنصرٍ
يجتاح جيوش الرومْ...
***
نحن الآن نُقيم، على مقربة من جوف
الليلِ
صلاة الغائب، عمّا حلَّ بِقانا...
ونشيج البحر يصوِّر للتاريخ، ملامح
أطفال،
وشيوخ، ونساء تَصرُخُ من أعماق
صخور
"الشيشان"، بأن الموت يُحيقُ بأصحاب
الحق الممنوعْ..!!
المجد.. لأحلام
تنهض من غفوتها، لتصولَ على يوم
مقموعْ.

وتغيِّرُ من خارطة الواقع،
ما ترسمُهُ الأيدي الشوهاءْ.
وتبدّل لائحة الأسماءْ.
المجد.. لصوت يهدر فينا،
ليلمَّ ترابَ النخل إلينا،
وتسيرُ جحافلنا،
تزأر في كل الفلواتْ.
فدماء العرب محالٌ أن تصبح ماءْ.
***
يا قدس المعْراج، ووحي الإسراءْ.
ماذا..
لو ناقوس الفرقة، ظل صداهُ يباعد بين
الإخوة في كل الأنحاءْ؟!
لرأيتَ موازين الحب، موازين الشرفاء
يبدّلها
ناموس الدخلاءْ.
ورأيتَ رياح التقسيم، تمزِّق
تلك الأوصال، وينعقُ في صفحات التاريخ
البومْ.
***
نحن الآن.. كأخلد ذكرى
تُلقي بين الأسطر، كلمات
يرويها قلب محمومْ.
يتلفّتُ وجدانكَ للماضي،
يلعن في الحاضر، ما يحضر في الذهنِ
ويسقُطُ منه بقايا الساسة والزعماءْ

حـين التطبيـعُ الشـيطانيُّ، سـيمحو مـن قاموس عروبتنا
كلمة خائنْ.
وتصيرُ خلافاً بسقط في الرأي المسمومْ.
***
كان القلب يعيد قراءة دستور الأحزانِ،
يعدُّ سطور الواقع، يمحو، ما أمكن منها
أو يتناسى ما تكتبه الأيامْ.
يبلـغ دهـراً رمزيـاً، يتمـاهى فيمـا تنطقـه الأحلامْ.
ويلوك عبارات لا نفهمها؟..
حين الفحشُ العربي تعرّى، وتعرّى الفحش العربيّ
على مرأى من أعوان الحاخاماتْ..!!
يا خابية السرّ الملغوم، امتلئي عهراً
وتَفْشّي قهراً،
فـي أفئـدة النـاسِ.. تمـادَيْ.. أخبرنـا سـرَّ الأسرار العُلويِّ..
بـأنّ الصـبح يشـقُّ ديـاجير العـتم، يجـيءُ وراء ظلامْ.
يـا أبنـاء الزيـف المتحـدِّرِ مـن معنـى الديمقراطيةِ
في الزمن المشؤومْ.
القدس تؤرِّخُ للعربي قداسة يوم المعراجِ،
فسبحانَ لمن أسرى للعبد النبويِّ،
بنهاية رحلته من حرم الكعبةِ في الليلِ،
لمسجده الأقصى،
لتباركه البيعةُ كإمام الأسياد الشرفاءْ.
والشعر الحقُّ، يحلِّقُ في غضب،
في زمن الأنجاسِ ويعلو
في أجنحة العقبانْ...



مئذنة الكلام

شعر:محمد الفهد

لم يبتدئْ بعدُ الكلامْ
وكأنني قد رحتُ قبلَ الآنَ
أمشي في مدائنَ لم تكنْ تعني
لهذا القلبِ غيرَ موانئٍ
دارتْ على أرضِ اليبابِ،
تصّدعتْ صبحاً، ونامتْ في المساءْ.
وكأنني كنتُ المسافةَ بينَ ذاكَ الحلمِ
والماضي،
وبينَ مدائنِ الرؤيا، وما تركَ المغني
فوق روحي من جراحٍ،
ترتدي فصلاً،
فأشعرُ أنني حيٌّ
وأنَّ الماءَ يرمي طائراً في
مدخلِ الأسماءِ،
حتى ننتمي ، ونكونَ مثلَ الريحِ
تحمِي ظلَّها، وتصيرَ رهنَ إشارةِ
الأمواجِ، عنوانَ القبائلِ في الحداءْ.

لم يبتدئْ بعدُ الكلامْ
ليقولَ راوٍ:
إننا نمشي إلى أسطورةٍ أخرى،
نعيشُ الوقتَ والأسماءَ،
ترمي ظلَّها فوقَ المآذنِ،
كي نصدِّقَ سردَ واقعنا،
وما يجري على هذا الهواءْ.
هذا أبٌ تبكي القصائدُ دربَها
في صوتِهِ المبحوحِ،
في الحلْقِ المشقّقِ،
رعشةُ الأصواتِ تصرخُ،
في مآذنَ أشعلتْ جمرَ التخاطبِ
ثم يُلقى نوحَهُ فوقَ السماءْ.
من قالَ : إنَّ الوقتَ ينتظرُ المخلِّصَ؟
كي تعطِّي عورةَ الأيامِ فينا،
ما تبقى من مواتِ الحلمِ في يَدِنا
وما تركتْ قصائدُ في

شعاعِ القلبِ من جرحٍ عَلَيْ.
لنكونَ مثلَ حمائمِ الإسمنتِ
ترمي نوحَها فوقَ الدماءْ
ليقول راوٍ:
إنَّ قبلتنا تجيءُ من الإشارةِ،
كي نصدقَ أنه القدوسُ،
من نسلِ الإلهِ تحكماً،
أنَّ المدائنَ صوتُهُ الفضيُّ،
والأشعارُ صدقُ صلاتِهِ الأولى،
وأَنَّا سوفَ ندخلُ جنةَ الخلدِ الكبيرةَ،
حين يرضى عن رؤانا دورةً،
كيما تؤاخينا النساءْ.
أيكون معقولاً؟!!!!
أمِ المعقولُ قد رحلَ المساءَ
ونامَ في تابوتِهِ ليلاً،
ليوجعني التساؤلُ،
ثم تنهدُّ المآذنُ فوقَ
جرحي والغناءْ.
كافورُ يصبحُ سيِّداً،
وقصيدتي ترتدُ من منفى إلى
قلبي رؤىً،
لتكون بئراً تجمعُ الأحلامَ
والأسماءَ،
ما تركَ المغني من تواشيحٍ على جسدِ
النخيلْ.
فهلِ التناسخُ وجهنا؟!!

أم أنّه روحُ القنوطْ،
أم أنَّه الدورانُ خلفَ الروحِ،
كيما ترتقي الأسماءُ بعد القتلِ
أو بعدَ السقوطْ....
فلأيِّ ليلٍ سوفَ أرحلُ صائحاً،
في جُبِّتيَ المشدودِ بالأسماءِ
والأعلامِ
بالجسدِ المعطّرِ بالحنين
إلى بداياتِ الحرامْ؟!!!
لم يبتدئْ بعدُ الكلامْ
ليقول راوٍ:
باسمِ سيّدنا المبجلِ
لم أجدْ أحداً يريدُ من المدائنِ،
غيرَ ربحٍ آخرٍ،
فلتجمعوا ماكانَ في أحلامكم،
ماكانَ في أثداءِ نسوتكم،
وما سكبتْ دماكم من أصابعِ
رحلةٍ كبرى،
لأنني فوقَها عرشاً يكللني خلودَ
الماءِ في الينبوعِ، حكمةَ
جَرَّةِ الصور القديمةِ رحلةً،
هذي المدائنُ كلُّها مُلكي،
وأنتم خشبةُ المصباحِ
في وضحِ النهارِ،
معادنُ القصديرِ في تمثالنا،
وأنا البدايةُ والنهاية،

والفواتح والخواتم،
ما يقولُ الوقتُ في سفرٍ،
وما ترمي إلى زهرٍ سهامٌ،
حين أُجفلُ من جذورِ الموتِ ثانيةً،
أُذيعُ السرَّ في سحبٍ،
تضيقُ الأرضُ في كوخٍ،
وتحشو الظلمةُ الحمقاءُ فخذيها على روحي،
فأرمي شعلةَ الشعراءِ
نزفَ الروحِ، أكفانَ القصيدةِ،
حينَ تصبحُ وردةً بين الظلالْ.

وهي وحشةٌ ترمي على الشعراءِ
أسرارَ الخليقةِ والتذكُّرِ،
ما تصاعدَ من خلودِ الروحِ صبحاً،
ما تكوّرَ في بروقِ الطينَ إنْ
جفَّتْ مياهُ، أو تسلّمَ روحَه
بين التلالْ،
هي وحشةٌ تمشي على أرضٍ،
تخضِّبُ لونَها بدمِ التأوهِ والحنينِ،
وجمرةِ الوعدِ العقيمِ،
وضجةِ الأسماءِ في محرابها نحو الطوائفِ والمِللْ
لأكونَ وحدي واقفاً،
أرمي على هذي المدائنِ،
ما تغيَّبَ في السؤالْ.

قال المغني:
لم أجدْ أحداً يريدُ من المدائنِ
غيرَ ربحٍ آخرٍ،
كي يحملَ الرومانُ مئذنةَ التخاطبِ،
ثم يدخلُ للقتال المرِّ
حتى الموتِ أبناءُ الشعوبْ.
وأنا أفتشُ عن دروبٍ
تأخذُ العشّاقَ أسماءً،
فلم أعثرْ على أحدٍ،
لأعرفَ أينَ تابوتي
وأينَ الماءُ، أينَ تطهّرُ الأسماءِ
في روحي، وأينَ الفكرُ والمصباحُ
ما تركتْ على سقراطَ أسئلةُ الهيامْ..؟!!!
لم يبتدئْ بعدُ الكلامْ
والأرضُ صاحتْ مرةً،
ثم ارتدتْ فصلَ الصدى،
وتحوّلتْ للرمزِ فينا حقبةً،
ثم انثنتْ فوقَ الفصولْ،
كي نكتبَ الآنَ القصائدَ،
ثمَّ ترمي ظلَّها فوقَ الطلولْ.

وأنا أفتشُ عنكِ
تتحلُّ المسافةُ من أمامي دورةً،
يسّاقطُ التابوتُ من جسدي،
أرى ما لا يرى،

وأريدُ أن أمشي
فتسبقني الهزائمُ والسهامْ.
لم يبتدئْ بعدُ الكلامْ
لتروحَ أوردتي إلى أسطورةٍ أُخرى،
تعانقُ في مساءِ الريحِ باصرتي،
فأصرخُ، أينَ نُخفي عورةَ الأيامِ
يا رمزَ القبائلِ والحدودْ.
أمْ أنَّ شعباً قد توصلّ للمدائحِ
قد تناسى زحمةَ الآهِ الأخيرةِ،
قائلاً: القدسُ عاصمةُ اليهودْ!!
قال المغني صائحاً:
لكنها أرضي
فأنهارُ المدائن كلّها ملكي دماً،
وأنا هنا،
والأرضُ تشهدُ في دماها أَنّها
نامتْ على زندِ المغني جمرةً،
ثم استفاقتْ في المنامْ.
كي أستفيقَ على صراخٍ يملأُ الوديانَ ليلاً
ينحني فوقَ المآذنِ،
ثم يرمي جمرةً
فوقَ القُبَلْ...
كي أستفيقَ على صراخِ أبي تدلى
من فراغِ الأسئلةْ.
ليحاربَ الأعداءَ في طاغوتهم،
ويقولَ دمعتهُ الأخيرةَ والبلدْ.

هذي دمانا ترتقي، والأرضُ ايقاعُ المحبِّ
إلى الحبيبْ.
والأرضُ لي،
من عاشَ في رحمِ القصائدِ ينتشي،
من كانَ في ملكوتِ ظلِّ الحارسِ المهزومِ
يَغْرُبُ، دونَ أن يرمي على أحدٍ
رياحاً أو جسدْ.
فاتركْ مصابيحَ الجراحِ وصوتَّها،
لابدَّ من إيقاعها يوماً
لتزدهرَ القصائدُ في الشوارعِ،
ثم يمشي عطرُها فوقَ المسافةِ،
كي يناديها الغمامْ.
هي دورةَ يمشي إلينا حزنها،
لكنَّ أُمي تدرك الصوتَ المرخَّمَ
في فضاءِ اللهِ فوقَ الأرضِ
ياالله
كيف يعيشُ من تركَ المدائنَ في
مهبِ الريحِ تبكي، وارتدى ثوبَ الحمامةِ والسلامةْ...؟؟
لابد من قوةِ الحقيقةِ،
كي نصدّقَ أنَّ فينا واحداً
يلدُ البعيدَ من البعيدِ،
ويحتمي بالغيمِ أُنثى
ثم يُدركه الظلامْ..
لابدَّ من قولِ الحقيقةِ،
والقيامةُ صورةُ الآجرّ في الممشى

إلى مدنِ الملوحةِ والعظامْ
فاكتبْ على ضوءِ المساءِ قصيدتي،
لم تأتنا بعدُ الحكايا
والهزائمُ تنثني فوقَ الهزائمْ.
وأريدُ أنْ أَلقى المغني
في دماءِ العصرِ لا فوقَ المدائحِ والهيامْ.

فأكتبْ على جرح الرخام قصيدتي،
إني أُعيدُ الآنَ تكوينَ المدائحِ
من جراحِ الحبِّ في يافا،
وحتى آخرِ الكلماتِ
في ليلِ الشآمْ..



كافور.. والمتنبّي

شعر: د. محمد صالح الأصيل

أَلْقى كافورُ القَبْضَ على حَبْلَيِّ الصوْتِ بِحَنْجَرَةِ المتَنَبِّي

قالَ لَهُ اْخْرَسْ

قالَ أَبُو الطيِّبْ:

قلتُ لِنَفْسَي:

هَلْ عِنْدِي صَوْتٌ

كَيْ أَخْرَسَ أَوْ أَنْطِقْ

قالَ: اخْرَسْ..

عيناكَ تَبُوحان بِرَفْضٍ لا أَرْضاهُ

فقالَتْ عَينايَ المبحِرَتانِ بيَّمِ الصَمْتْ:

هَلْ سَتَقول لجُنْدِك:

أَلْقَوْا القَبْضَ على عَيْنَيْهِ

قالَ: اخْرَسْ

عيناكَ تَقُولانِ بأَنَّكَ شاعِرْ.

فِسأُلْقي القَبْضَ على بَوْحٍ بهما

وأَقول بأَنَّكَ كاذِبُ قَوْلٍ أو عاهِرْ..!!

عيناكَ رَأَتْ ما لَيْسَ يَجوزْ...

قالَتْ كُتُبُ الأَخْبارِ عَنِ المتنبْي:

قالَ أبو الطيِّبْ:

لَمْلَمْتُ ضُلوعي

أَوْ ما أَبْقَى لي هذا الفاجِرْ.

بَعْدَ سِبَابٍ وَشَتَائِمْ.

أَكَلَتْ لَحْمي

فَتَرَهَّلَ جِلْدُ النَخْوَةِ في وَجْهي.

أَصْبَحتُ قبيحاً.

وَنَظَرْتُ بمرآةِ الأفكارِ إلى عُمْري

فَتَنَامَتْ أَحْزاني.

وَبَحَثْتُ بأَجْفاني

عنْ بَعْضِ دُموعْ.

كي أبكي وطني.. هذا المَفْجوعْ

أَوْقَدْتُ شموعي

وَبَحَثْتُ.. بحثتُ.. فلم أَعْثُرْ

بدموعي

فَبَكَيْتُ بلا صَوْتٍ
وبلا دَمْعٍ
وطناً محزوناً... مَحْزونْ
وبكيتُ.. بكيتُ وَحيداً
مَقْهوراً
بشجونْ
وَسَمِعْتُ بكاءً حَمحَمَةً:
ودموعاً واقفةً،
مثلَ مَسَلَّهْ.
ورأيتُ جموعاً مقهورينَ
صَرَخْتُ بأعلى حَنْجَرَتي المسروقَةِ منّي
يا وطني.. يكفيكَ مَذَلَّهْ..!!
فاهْتَزَّتْ أَيدي السجانينَ،
وَأَلْقوا حَنْجَرَتي أرْضاً.
صارَتْ طيراً.
سَكَنَتْ نَجْماً.
سَمِعَتْ فيروزَ تُغَنِّي:
"أجملُ تاريخٍ سيكونُ غَدَاً"
وغَدٌ آتٍ
والآتي آتٍ
قاربَ أوْ بَعُدَا

عُدُّوا السّاعاتِ إذا شِئْتُمْ
فالخيلُ مُسَرَّجَةٌ،
تعدو
والساحاتُ الساعاتُ مدى....
وإذا شِئْتُمْ عُدّوا المقهورينَ
وَلَنْ تُحْصوا.
وَسَيَتْعَبُ عدٌّ لا يُحصي عَدَدا
ثوراتُ المقهورينَ إذا جاءَتْ
صارَ الأفْقُ ردى
والموتُ تراجيعٌ وصَدَى..
يا شاعِرُ قُلْ
هذا أمرٌ إنْ جاءَ
فَلَنْ يَجِدُوا مِنْ دونِكَ مُلْتَحَدا
كافورَ بقيت من ذكراهُ:
"أنجاسٌ.. وَمَنَاكيدُ"
ظلتْ مصرٌ
بِثَعالبَ قَدْ يَبْشُمْنَ وما يَفْنى
كَرْمٌ وَعَنَاقيدُ..
وعلى جيدٍ لِلْخُلْدِ
قصيدٌ للمُتَنَبي..
إنْ كانَ لَه جيدُ..!!



لأنك نبض هذا القلب

شعر: نصر علي سعيد

لأنكِ نبض هذا القلب..
أعلن بدء ميلادي،
أفتح جبهة للريح
في قلبي الذي شطروهْ.
فمنذ تفتح الأزهار في دمهِ،
ومنذ الصرخة الأولى
بأعماق الأس دفنوهْ!
سقوهُ سلافةَ الدنيا
بأكواب مذهبةٍ.
ولمّا ذاق طعم الكأس
عن أحلامه فطموهْ!
وما تركوه ينمو في حقول الوعي
حراً،
مثلما شاء المدى الكوني
ما تركوهْ!
فهم سرقوا وداعتهُ،
وهم خطفوا براءَتَهُ
وفوق الجمر كم صلبوهُ،
كم صلبوه.؟!

وخلوا دمعه الغالي
على الخدين مسفوحاً..
وما مسحوهْ..!!
رموه بغيهب "الجبِّ"
الذي بالسر
قد حفروه!
وخلوا الجب مفتوحاً لآخره،
وما ردموهْ..
لأنكِ نبض هذا القلب
أعلن بدء ميلادي..
وأفتح دفتر الأيام
أقرأ كل ما كتبوهُ
في تقريرهم عني،
وأشطب كل ما حذفوهْ!
فهم في كل ما كتبوهُ
لم يستوثقوا بدمي،
وهم في كل ما حذفوهُ
لم يستعظموا ألمي،
ولم يتراجعوا للخلف

كي أبدي لهم أسفي،
على القلب الذي سرقوهْ!
لأني لا أرى إلاّكِ،
في هذا المدى العالي..
أجيئك من زوايا العتم،
أستهدي بأشعاري..
برغم مرارة الشوك الذي،
في الدرب قد نثروهْ..
وأقسم إن في عينيك إشعاعاً،
يفوق أشعة الشمس التي احتجبت..
عن الدنيا وما فيها،
وعادت كي تضيء الكون ثانية،
برغم كثافة العتمِ
الذي في خافقي نشروهْ...
فهذا خافقي ينساب
بعد كسوف قرص الشمس
جزئياً وكلياً،
ليسكن قلب امرأةٍ،
تحاورني بعينيها،
لتُرجع كل ما سرقوه من قلبي،
وتبني كل ما هدموهْ..
هي الورد الذي أسقيهِ
ماءَ القلبِ
إن جفت عيون الماءِ
من حولي،
ولا أخشى من الشَرَكِ
الذي نصبوهْ...

بعيداً عن مدى الكابوسِ،
والأشباحِ،
ينمو مثلما الأشجار
في أرجاء بستاني،
فيطلع من زوايا الروحِ
أزهاراً،
تفوح بعطرها الكونيّ
في سرٍّ وفي علنٍ،
فيخضر المدى فرحاً،
بقلبينا..
بعيداً عن ذئاب الأرض،
والبشر الألى بذورهْ!!
ولكني برغم القهر والحرمانِ،
لن أبدي لهم أسفاً،
ولن أعطي لهم حلماً،
سأنبش كل ما طمروا.
وأردم كل ما حفروهْ!
سأمسح عن خدود الريح
آثاراً من الدمِّ
الذي سفكوهْ!
وأرفع جبهة للحب
أحرسها بأشواقي،
وأحميها بأضلاعي،
لينأى الشرُّ
عن لغتي..
وعن أعماقيَ الحرّى،
لينأى الخوف

عن شفتي، وعن قلبي الذي شطروهْ..!!



هذا هو الحزن

فأين الفرح..؟!!

شعر: أكرم جميل قُنبس..

وَئيداً،
نَسيرُ إلى الحُلْم.
نَغْفُو على زَمَن مِنْ جراحْ.
تَطيرُ الأماني بكُلِّ انكسارِ الجِهات،
ويَصدحُ في القلبِ حُزْن.
أمدُّ يَدَيَّ إلى أمَلٍ مُرتجى.
أعودُ بِخُفَّيْ حُنَينْ..!!
وينكسِرُ الحُلْمُ،
تخدعنا حَركاتُ المُهَرِّجِ بينَ
حَنينِ الدِّماءِ إلى الفَجْرِ،
أوْ بينَ مَرْتَعِها في ظَلامْ..
لِمَنْ تُشْرِعُ الآنَ أجنحةُ الحُلْمِ أطْيافَها..؟
لِمَنْ يَنْسُجُ القَلْبُ فُستانَ أحْلامِهِ..؟
لِمَنْ تَنْحَني أُغنياتُ الفَرَحْ..؟
لقد أرْهَقتنا حُروبُ الطَّوائفْ..!
لقد أنكرَتْنا بُطولاتُ أُمِّي..!
لقد لجَمَتْنا سُيوفُ الهَزائمْ..!
ففي أيِّ دَرْبٍ مَشَيْتَ،
سَيأوي لظلِّكَ حُزْنٌ،
ويَغفُو بقُرْبِكِ ظالِمْ..!
هو الدَّرْبُ- أنَّى اتَّجَهْتَ-
عَسيرٌ..
وَحُوريَّةُ الأرضِ تَنْدُبُ حظَّ الخُطا العاثِراتْ..!
فيا أيُّها الحُزْنُ: كم عُمْرُكَ الآنَ فينا...؟
وكَمْ أمّةً قَدْ تَخَلَّيْتَ عنها لِتَسْكُنَ في جِلدِنا..؟
شظاياكِ غطَّتْ رَبيعَ الأماني
وغصَّتْ حَناجِرُنا بالدُّعاءْ
أكانَ وفاءً علينا احتباسُكَ فينا..؟

أم أنْتَ تُجرِّبُ فينا الصُّمودَ،
على مَذْبَحِ الابتِلاءْ..؟!
تطاوَلْتَ حَتّى غَدَوْتَ
كَلَيْلِ امرِئِ القَيْسِ عُمْراً...
وجَرَّدْتَ أنْيابَكَ الحُمْر في فَجْرِ أحْلامِنا.
تجَرَّعْت كأْسَكَ مُنْذُ نَشيدِ الحَليبِ
ومُنْذُ افتراشِ حُقولِ النَّدى...
صَـهيلُ الخُيـولِ يَمُـرُّ بَطيئـاً علـى مَـذْبَحِ البُؤْسِ..
يقضي بَطيئاً..
وكُلُّ الشُّموعِ التي أُشْعِلَت فَوْقَ هاماتِنا،
لَمْ تُضِيءْ ذَرَّةً من تُراب..
وَلَمْ تَفْتَتِحْ خَنْدَقاً للعُبور
فَعِشْ أيُّها الحُزْنُ ما اسْطَعْتَ فينا.
فإنَّ دِماءَ الصَّباحِ الجديدِ
تُفَصِّلُ ثَوْبَ زَمانِ الفَرَحْ..



رايات وألوان

شعر: حبيب بهلول

أَمرُّ على رايات قومي عديدةً ... تُداعبُ وجهَ الريح والريح تُوسِعُ
فتخفقُ في قلبي شراعاً ممزقاً ... على وله الأمواج يهوي ويُرفَعُ
أُنقِّبُ في أسرار ماضٍ فتشتكي ... على فطرتي العرباء عينٌ وأدمع
وأَرجمُ أفقَ الغيب لا شمس في الضحى ... ولا بدرَ في ليل المفازات يطلعُ
فأُطوى على جمر وأَخذى مع اللظى ... حمى الله قومي كيف خلُّوا وضيَّعوا
تَمشَّى الونى فيهم سراباً محبباً ... وغوَّر عزمٌ كان بالأمس يشفعُ
تراخوا على آلامهم كيف يُرتجى ... صبورٌ لمكروه الحياة وخُضَّعُ
تَمنَّتْ فيافي البيد حباتُ رملها ... تلومُ على الرمضاءِ كبراً وتسفع
وصار خلاف الرأي فعلاً معرَّباً ... تصرَّف حتى اشتُقَّ منه المضارع
أَضمُّ على حبٍّ شتاتاً موزعاً ... تَنَاهبه الأيام ضعفاً وتقطع
أُوادِعُ حزني مرةً بعد مرةٍ ... ويقحمني للعنفوان التطلُّع
أغذُّ الخطا حرَّانَ خلف خطاهم ... وأُسرِعُ نشواناً إذا القوم أَسرعوا
أَرومُ مساراتِ النجوم لأقتفي ... لهم أَثراً أَرقى إليه وأَفزعُ
لعلَّ وراء الغيب ترنيمة الصدى ... فيحنو على وجدي الإباءُ المضيَّع

أَنخصـــبُ والـــدنيا تبـــاع و تشـــترى
وفـــي كـــل نجـــعٍ بَلقـــعٌ ثـــم بَلقـــعُ؟

أرى بـــين مـــا نهـــوى ونحيـــا مســـافةً
فـــلا هـــو يأتينـــا ولا نحـــنُ نرجـــعُ

تُخادعُنـــا الأَلْـــوانُ نغشـــى بريقَهـــا
فنـــأنس إذ تلقـــي علينـــا ونســـمعُ

تَبـــدَّلَ معســـولُ الكـــلام مـــرارةً
وران علينـــا الصـــمتُ يُبـــدي ويُبـــدعُ

وأســألُ نفســي كيــف أســرفتُ فــي الصــبا
وعُلِقْـــتُ مـــا يـــوهي طمـــوحي ويـــردَع

وأَصـــعبُ مـــا ألقـــاه أنـــي مؤمِّـــلٌ
أَرومُ خيـــــالاً أَســـــتقيه ويمنـــــعُ

عــدوتُ علــى عمــري ورويتُــه المنــى
فــداءً وهــل للــروح فــي الحــب مطمــع

إذا لاح نجـــمٌ قلـــتُ بـــالنجم أَهتـــدي
فيخفَـــى وراء الغـــيم ســـراً وأُخـــدَعُ

وأرجـــع مخـــذولاً تنـــاءَى مـــرادُه
يُفـــتِّشُ عـــن ســـلوى تقيـــه وتنفـــعُ

أَيمِّـــمُ مـــا أَبقـــى الأفـــولُ مغيَّبـــاً
عــن الظــنِّ كــم تبــدي الظنــونُ وتُوقــعُ

أَهـذا الــذي خضــناه بحــراً علــى الظمــا
وطـــوَّفَ فيـــه خاشـــعون ورُكَّـــعُ؟

أهـــذا النعـــيمُ الســـمحُ حُمنَـــا لأَجلـــه
فأَوردَنـــا مـــا لا نحـــبُّ ونطمـــعُ

فيـــا موئـــلَ الأحـــزان ضـــاقتْ ســـريرتي
فوسِّـــعْ لهـــا الـــدنيا فـــدنياكَ أَوســـعُ

فــديتُكَ كــمْ دلَّلــتَ فــي ميعــة الصــبا
حنـــاني وإنـــي منـــكَ بـــالأَمس مُولَـــعُ

ســيعبقُ عَــرْفُ الطيــب فــي كــفِّ ماســحٍ
إذا لَمَسَـــتْ مِنَّـــا الجبـــاهَ الأَصـــابعُ

غــداةَ عــروسُ الصــبح تجلــى لنــاظرٍ
فلــيس لمــا يشــقى بــه القلــبُ موضــعُ

ويـــأوي غريـــبٌ جـــرَّحَ النـــأيَ حبَّـــه
ويهـــدا ولـــوعُ الـــنفس فالبعـــدُ مُوجِـــعُ

ســـأَبقى أَســـيرَ الشـــوقِ أَشـــدو لحســـنه
ومـــاذا عســـاه القلـــبُ فـــي الشـــوق يصـــنع

وتبقـــى الـــذرا للنســـر ملهـــىً وملعبـــاً
وتحـــتَ جناحيـــه العـــلا والتمنُّـــعُ



شط العرب...

نص: د.نجمان ياسين

مقبل من أعالي السموات،
وصاعد صوب أعلى السموات،
يغرفُ أنشودة الرمل،
ويحكي سر حفيف حرير الموج،
رقص طيور سماء الشمس،
يستل كآبة الروح،
ويضم القلب على شدو الربابة..
أهدانا بهجة الشجر الطليق،
وهذه الزرقة المشرقة في أفق الدماء،
خضرة الذاكرة،
وأمنيات الشواطئ،
وعناقيد الجذور...
شط العرب،
دمعُ الينابيع،
وبكاء جبال الثلج،
وصوت يعلن :

. أيتها الكآبة، أيتها الكآبة،
خذي وسامتي وغادري الحزن،
قوضي أعمدة الالم،
وأقيمي أروقة الحلم،
وامنحيني رشاقة غزال يمرق في الملكوت،
يمور بالنور،
ويضيء كامل الديجور..
شط العرب،
فراتُ دجلة،
وكوثرُ الفرات،
آيات الفجر،
ومعجزة الأعراب الأولى،
شكل القبلة،
صبوات السنبلة،
كل ما باح به الموج،
وكل ماهو آت...

أعرف يا سيدي معنى نحيب دمك الرقراق،
أقرأ في هذا الرفيف،
رسالة الجبال للسهول،
ولهفة الجنوب للشمال،
أفقه بلاغة هذا المزاج العكر في صدرك،
وهذا الضوء المنهمر في ياسمين الأعماق،
وأرى في عينيك الباسلتين.
في وجهكِ المغزول بالحب،
وبالغضب،
صحوة بركان،
ويقظة الوردة واللهب،
وأحتضن بركة النخيل المغتسل بالذهب..
شط العرب،
طيور هائمة في سماء كاملة النضوج،
ونجوم تنتسب إلى فضة الماء،
قمر يسرق الضوء منه،
ويرتمي بين ذراعيه الفاتنتين،
وشجر يستفيء بسلسبيل الماء،
وأصيل أسلم عطش الجسد إلى الماء الزلال...
يالهذا المدى،
وهذا البريق،
يالهذا الحريق،
أهدانا وهج الغرائز،
وأهدانا سر الغابات،
موج أم حرير؟
أم رفيف الروح،
حط في صدري،
وأطلق بلبل الأسى،
وأغنيات الشوق؟..
أسلمني لمعنى الأغنية،
وجرح الرحيل،
وأسرار النداءات..
شط العرب،
آه يا شط العرب:
لا ندري أين يأخذنا المجهول..؟!
لكنك تدري...!!
. العراق .




عالم القصة



"آخر أفلام

شارلي شابلن "

قصة: عبد الستار ناصر

.1

لا أدري إن كنت أخاف منه أو أخاف عليه؟ كان ينبغي أن أعيش بين يديه، عساني أعرف الجواب على ذاك السّر الذي (احتفظَ به) حتى انقلب عليه.

.2

مدّ أصابع يده اليمنى، ثم كوّرها، وضرب الحائط، كان يقول لي وهو يخفي عينيه صوب الجدار:

. لا أريد أن يكسرني رجال محلتي، إنهم يتربصون بي، وأنتَ وحدكَ صديقي، ليس أمامي غير إقناعك بما أخبرتك به.

قلت له وقد احترقت في عيني نصف غابات الدنيا وزهورها:

. لكنك مؤمن بالله، وما تريده مني يا بشار لا يفعله سوى....

ضرب الحائط مرة ثانية وهو يحرق بقية غابات الدنيا، ويقلع مابقيَ من زهورها إذ يقول:

. ما أريده منك سوف يذبحني، أنا أعرف هذا، لكنها مشيئة الله.

ثم قال بصوت موجع وهو يستكين مثل قطة:

. نعم، صدقني يا مهند، إنها مشيئته (عذابي أُصيب به من أشاء). (1)، وقد أصابني بما أراد.

نظرتُ إليه، شعرتُ ذات لحظة باهرة، أن صديقي بشار صار أصغر حجماً، كيف بي أُصدق ما أراده مني، أنا أعرف هذا الرجل منذ طفولتي، أعرف الغضب الذي يمشي بين غضاريف جسمه، والنار التي تسري على ضلوع قامته المنتصبة، كيف به يعطيني زوجته حتى أبعث فيها ما يعطيه طفلاً يسمى باسمه؟!..

من أجل من؟ لئلا ينكسر . كما يقول . أمام أبناء محلته؟ كيف يفكر هذا الرجل الذي عرفت عنه القوة وفرض القرار وحفظتُ عن لسانه المزيد من آيات اللّه؟بل علّمني . وهو يمشي . كيف أمشي، وعلّمني . وهو يكابر في كل شيء . كيف أكابر في كل شيء.

.3

كنت أقول في سرّي:

. (لا يسبقونه بالقول وهم بأمره يعلمون).(2).

ثم استغفرتُ ربي ساعة ارتبط قوله "سبحانه" بما يفعله صديقي بشار... مشيتُ مسافة متر واحد صوب الباب، لم يتحرك بشار، ثم فتحت الباب وخرجت من غرفته، لا أدري ماذا جرى في رأسي ومعدتي، شبح يمشي لصق جلدي ويحك جسمه بثيابي،كنت أريد الوصول إلى باب البيت، لكن الباب صارت أبعد من جسدي بمسافة تمتد كما الزئبق....كنت اسمع صوت زوجته وهي تقول:

. العشاء جاهز منذ ساعة، ألا ينتهي الكلام بينكما أبداً؟

لست أدري من الذي أكل الطعام نيابة عني، كيف شبعت وماذا قلت لزوجته، لكنني أتذكر باب البيت، أفتحه بيدي وأقول:

. كان طعاماً شهياً.

أتذكر أن بشار قال أيضاً:

. أراك غداً يا مهند، أرجوكَ أن تأتي مبكراً، وأن تفكر بما أخبرتك به.

4.

ذهبتُ إلى بيتهِ في السابعة، قبل آذان العشاء بنصف ساعة، زوجته قالت: (إن بشار في طريقه إلى البيت) وقد أخبرها أن يتأخر عشاء الليلة حتى نحتسي شيئاً من خمرة أحضرها صديق دمشقي.

نظرت في عيون زوجته (كوثر) وفكرتُ بشيء من اللذة والغضب:

. هل تراها تدري بما يريد بشار؟

قلت (كلا) هذا وجه طاهر وبريء، ملامحه الصبا والطفولة، لا يمكن أن يسقط محض رغبة أو جريمة يفرضها هذا الزوج مهما كانت فوائد رغبته أو خيرات جريمته السوداء التي ينوي إشعال نارها في جسدينا معاً.

نسيتُ نفسي وأنا مازلتُ أُحدق في عيون زوجته، حتى سمعتها . وهي تبتسم في وجهي . تقول وهي تمشي:

. ماذا جرى يا مهند؟ أنتَ بالنسبة لي أشرف الناس، ماذا دهاكَ الليلة؟ هل نسيت أنك وحدك من يدخل هذا البيت في غياب زوجي؟ ثم قالت وهي تقترب من التلفزيون:

. لا تزعل إذا قلت لك بأنكَ ممثل فاشل، والحمد لله أنَّ أدوار الخيانة لا تناسبك مطلقاً.

أنقذني الماضي . أيامه، نكباته . إذ رماني فوراً إلى حالة من الضحك وأنا أصغي إلى زوجة بشار التي رمت على رجولتي أبشع ما سمعته طوال عمري... وفوراً قلت لها بصوت متشنج عالٍ:

. الليلة يشنقني بشّار يا سيدتي كوثر... أنا يا مولاتي رجل مسكين لا أستحق الموت بهذه السرعة.

وفجأة، أيقنتُ حجم السخف الذي لبسته فوق جلدي، حجم الحماقة التي لا أدري كيف دارت حولي ثم اختفت بين ضلوعي ومساماتي... ماذا تراني فعلت؟ أي أحمق هذا الذي كنت أسمعه يهذي قبل قليل...؟

رحتُ أسمعها . وهي تفتح باب البيت . تقول هادئة وحزينة:

. تفضّل يا سيد مهند، يمكنك العودة إن شئت عندما يرجع بشار.

كان المفروض أن أسقط خجلاً، أو أعتذر منها، أو أسكت، لكنني مشيت صوب باب البيت كما يمشي رجال الشرطة، ثم نظرت إليها وأنا أمدّ سبابتي إليها، وأقول:

. أشكرك جداً، هذا أفضل ما تفعلينه مع كلب مثلي، أشكرك يا كوثر على إنقاذي من النار التي يريد زوجكِ أن يرميني إليها.

وقبل أن يتحرك جسدي صوب الباب، رأيتها ترفع يدها، تمنعني من السير، جبل يسقط فجأة على منبع ماء ويغلقه تماماً، ثمة فم عطشان يلهث مرعوباً وهو يحدق في الجبل الذي أغلق نبع الماء، رأيتها تنظر إلى سقف البيت، ثم تسأل بخوف:

. أنا لا أفهم كلامك يا مهند، ولا أدري ما دهاك، لماذا تشكرني على إنقاذك وأي إنقاذ هذا؟ أنا أعرفك منذ تزوجتُ بشار، وأنتَ الوحيد الذي يثق به زوجي، لكنك الليلة تنطق بكلام غريب، غريب جداً...

.5

كانت المسافة بيني وبين باب البيت، تطول وتمتد، أُريد أن أهرب فعلاً، سقطت في جبّ بلا قرار، أكاد أشمّ غضاريف جسمي وقد احترقت، لا أعرف ما أقول... وأقف بين باب البيت من شماله الشرقي وتسحبني عيون كوثر نحو جنوبه الغربي، أسمعها تضربني على رأسي بكلام يأتي مثل جوقة من العقارب:

. أخبرني يا مهند، أنتَ تخفي أسرارك خلف نبض القلب، وسوف تقتل نفسك بيديك... فسّر كلامك الله يخليك، ماذا يريد منك بشار؟.. أنا أعرف أنه هو وحده السبب وراء كل كلمة نطقت بها.

اقتربتُ منها، من كوثر زوجة بشار، أنا أطول منها بشبر واحد، لكنها في ذاك المساء العجيب،كانت أطول مني، شهية ناعسة طرية صغيرة عصّية المنال، وقلت بصوت يبكي... أو بحنجرة تريد أن تبكي فوراً:

. زوجكِ بشار ذبحته السياسة، يريد أن يربح الدنيا ومافيها، وأنا بدأت أخاف منه حقاً.

لا أفهم . أنا نفسي . كيف تسرّب السواد إلى غلاف البيت كله، وصارت مصابيحه تخفت، هل كنت أبكي؟ كيف أُفسّر هذا الغشاء المبلّل بالسواد، يمنعني من رؤية زوجته التي كادت تسقط... حسناً، كيف رأيتها تسقط؟ وكيف تمكنتُ من رفعها على يدي وكيف وصلتُ بها إلى فراشها؟...

من يطرق الباب؟..

هل كان ثمة من يطرق الباب؟

نعم، فتحت الباب، كان الظلام قد تسرب إلى زقاق المحلة ، لا أحد هناك، أغلقت الباب، لكنني رأيتُ من يدفعه، ويقول:

. ماذا دهاكَ يا مهند؟ أنا بشار.

كان . إذا دخل المحلة . اهتزت بيوتها وغنّت قلوب بناتها، مغمور ببركات النساء، هذا اللعين الذي كان صديقي، ضباب يمشي أو سحب بيض تلامس جدران البيوت، البنات ينظرن إليه من خصاص النوافذ، والنساء ندم عميق إذا ما تربصنَ به عند أبوابهن . تذكرن أزواجهن . تاركات ملامحهن تحت حذائيه إذا ما شاء أن يأخذ أي واحدة منهن... هل كنت أحسده على ذاك النعيم، لا يتمتع به غير الملوك والسحرة؟ كنت أحسد هذا الرجل المعشوق طوال طفولتي وصباي، والآن يريد مني . هو نفسه المغمور بالبركات . أن آتيه بطفلٍ يسمّى باسمه، لئلا يعرف الناس عقمه وينثلم رأس التمثال الشامخ..؟

. ماذا بكَ يا مهند؟ هل أنت مريض؟..

كنت أسمعه، لا أعرف ماكان يقول، رأسي مَزْحوم بهذا الصوت الذي لا يهدأ مطلقاً...

لكنه عندما صرخ بي: مهند، ألا تسمع ما أقول؟: كنتُ قد سمعته وابتعد الصوت، راح وجه بشار يأخذ نصف حالاتي، فقلتُ بنصفها الثاني:

. لماذا تصرخ بي؟ أنا بخير..

فوراً، كان الضوء قد عاد إلى البيت والزقاق والمحلة كلها، كما رجع الضوء إلى رأسي وأنا أسمع زوجته تقول:

ـ لماذا تأخرتَ يا بشار؟ أراد مهند أن يترك البيت، لكنني أقنعته أن خمرة اليوم لا تشبه خمور البارحة، إنها من دمشق.

.6

ماذا جرى؟ لا أكادُ أُصدق ما رأيت، أنا أخذتها إلى غرفتها ورميتها بنفسي على فراشها، لا يزال إحساسي بجسدها يغزو أصابعي وأنا أغطّي لحمها بهاتين اليدين... ماذا حدث لي؟ رفعتُ يدي اليسرى صوب المكان الذي جاءت منه، ثم رفعت اليمنى صوب رأسي أمسكه بقوة، ما إن رآني بشار حتى اقترب مني وقال:

ـ أنتَ مريض فعلاً يا مهند، عليكَ أن ترتاح.

شعرتُ به يخلع حذائي وجوربي، ثم يفتح حزام بنطلوني، أطفأ النور بعدها وأغلق الباب واختفى... كنت أسمعه يقول:

ـ سأتصل بصديق طبيب يفحصه.

بينما سمعتها تهمس:

ـ هل كان يعاني من شيء كهذا في السابق؟

ثم وليتُ وجهي شطر كابوس عجيب، ذهبتُ في طياته، رأيتُ نفسي مع مئات الخراف في طابور يمتد من الكاظمية حتى باب الشيخ في طريقه إلى مسلخ آلي مبتكر لا يحتاج الخروف الواحد غير نصف دقيقة، كانت تكفي سلخ جلده وتقطيع جثته ورمي الفضلات عنه، ثم خروجه نظيفاً جاهزاً للبيع في علب صغيرة.

صحوتُ من كابوسي لحظة كان رأسي يدخل في آلة السلخ المبتكرة، صرختُ بلا صوت وأنا أرى نفسي عارياً تماماً في غرفة بشار وزوجته تنام على صدري.

.7

عود كبريت واحد يمكنه أن يحرق غابة، ماذا تفعل أُنثى كل مسامة من مساماتها غابة من كبريت؟.. من رماني قرب هذا الجسد الذي يمطر لذة؟.. كان المفروض أن أقول "نعم" قبل أن يعطيني بشار زوجته، لكنه أحرق المسافة التي تربط بين عنادي ورغباتي ومسح الوقت الذي أحتاجه لفكرة أو رجاء وأعطاني زوجته برغم أنفي.

ماذا تراني فعلتُ في المسافة التي أحرقها بشار؟ في الوقت الذي مسحه من زماني؟ هل لبيتُ ما أرادَ مني؟ ضباب كثيف حول رأسي، أكاد لا أرى من الدنيا غير أجزاء صغيرة قاسية، صرير أبواب كانت مغلقة من أيام الصبا، وهذا الصديق يلعب في أيامي ويمرح بين جروحي... وأنا، هيكل مشقق لإنسان لم يستطع أن يكون كما أراد، جئت الخسارة خاضعاً ذليلاً طائعاً، وأعطيتُ أعوامي لهذا الرجل الذي تسكنه شهوة السياسة والشهرة والمجد والتاريخ.

لكنني قبل أن يسقط عقلي في كابوس ثالث ورابع، أيقظني بشار، وبرأفة راح يسأل:

ـ كيف أصبحت الآن؟

رأيت ثيابي فوق جلدي، ليس من شيء تحرك في هذا الجسد الذليل غير كوابيسي وصدى حرماني وخوفي:

ـ أنا بخير يا بشار، كم الساعة الآن؟

كان يبتسم في وجهي وهو يردد:

ـ ما شأنك بالوقت؟ تعال، الخمرة الدمشقية تنتظرك منذ ساعتين، انهض يا رجل، كوثر تسألني عما جرى وكادت

تبكي عليك.

لكنني مثل طفل تائه رجعتُ أسأل عن الوقت، أُريدأن أسأل عن أي شيء كيما أخفي هذا القلق الذي راح يقرضني في كل جزء من جسدي...

. إنها العاشرة والربع، خذ أمسك الساعة لئلا تسألني مرة أخرى..

ثم ابتسم ثانية:

. أنا خائف عليك يا مهند، بدأت أخاف عليكَ فعلاً...

غسلت وجهي ويدي ورميت الماء على شعر رأسي، كانت قطرات الماء أعذب ما أحببته طوال ذاك اليوم الحزين الذي شطرت أحزاني خمرة الساعة العاشرة، نظرت إلى بشار وأنا أحتسي الكأس الثالثة، ودون وعي، سألت:

. أين كوثر؟

أجابني فوراً:

. في المطبخ، عشاء الليلة مفاجأة حلوة يا مهند.

لا أفهم سرّ إحساسي بأني مجرد (عبد) مأمور إذا ما جلستُ في حضرة هذا الصديق، لا شفيع لي أمام عينيه، يمكنه أن ينقلني من الصيف إلى الشتاء إذا ما نطق بسرّ من أسراره، يحرقني كما يشاء ولا سلطان لي عليه مطلقاً... كان يحدق في وجهي وهو يرفع كأسه الرابعة ويسألني بهدوء:

. هل فكرتَ بما أُريد؟..

.8

تساعدني البلاهة التي أفتعل خيوطها، في أنها تعطيني بعض الوقت أتهيأ فيه على سؤال مجرم كهذا، لكن البلاهة . وأنا أمام عينيه . طفرت مني وأهملتني وحدي:

. يا بشار، أنتَ السبب في المرض الذي أصابني الليلة، أنا لا أستطيع أن أُصدق ما تريد.

ضرب كأسه بكأسي، كادت كأسي تكسر، ثم راح يضحك:

. لا أريد أن أكرر عليك ما تعرفه عني، هذا البلاء الذي أنا فيه هو الورقة الرابحة الوحيدة التي يملكها أعدائي.

ثم بلع ما بقي من خمرة في كأسه، وقال بفورة غضب أخذته إلى حالة تشبه البكاء:

- أنا الوحيد الذي انتخبوه كاتماً للسر، وها أنا أعطيكَ سرّي يا مهند، أربع سنوات وربما ثلاث وأكون على رأس أقراني أفعل ما أشتهي.

ثم راح يمسك ذراعي ويهمس بصوت مجروح:

. وسوف تفعل أنتَ ما تشتهي...

إنه يفهم كمية أخطائي ويعرف حجم ضعفي، لم أكن شريفاً بما يكفي للسكوت على أنثى يشتهي الهواء شهيقاً منها وتسكت النساء بين يديها قبل أن يشهق الرجال... قلت مثل"عبد" يمشي إلى المقصلة:

. وكيف أفعل ما تريد؟ زوجتك أقوى مني ومن عشيرتي، ولا يمكن اغتصابها أبداً.

في تلك الساعة انكمش العالم كله في زاوية أصغر من مليمتر واحد، وأنا أسمع بشار يخبرني دون أن يهتز حرف واحد من حروف فمه الداعر:

. اطمئن يا مهند، هي تدري.

.9

هي تدري إذن يا بشار؟

زوجتك تعلم بهذه اللعبة؟

أنتما على حق والله، أنا المغفل الوحيد، فقد تعلمتُ القرآن على يديك وتعلمتُ كيف أمشي كما تمشي وافعل ما تأمرني به، وأنا سعيد أكثر منكَ بما تأمر....

نظرت إلى بشار، كنت أريد أن أحتسي خمور الدنيا كلها، علّني أموت في هذا البيت العسلي... من أين جاءني هذا الشرف المضحك في ليلة عرسي؟ من أين تدخل بكتريا مخي وتزاحمني وتفرض رأيها ورغبتها عليّ؟.. لا أريد هذا الشرف الظالم الذي يحرمني من أشهى ما في تأريخي... سأدخل الليلة وأحتسي الندى، إنها ليلتي:

. اطمئن يا مهند، هي تدري!...

.10

تربص بي وجه كوثر، طاردني في صحوي وانقلب ذئباً يمشي لصق جلدي، بدأتُ أفهم سبب إغمائي والرعب الذي أحاطني... هي تدري بما يريد زوجها مني ومنها، أي نوع من البشر كنت أعيش في بيته وأنام تحت مؤامراته؟...

ولماذا تراني أكذب الليلة على وسواسي؟ أنا لا أُصدق . ولا في حلم غابر . أن تكون زوجته ملك يدي، أمرح معها وأشرب حبّات الحليب من أسرارها... لماذا أكذب؟.. أنا أريد هذه المرأة التي جلدها يفرز رائحة يطفر قربها نصف شياطين الأرض.

. أريدك أن تأخذها الآن يا مهند، سأترك البيت ساعة واحدة، وإن شئت ثلاث ساعات.

ماذا أقول؟ أنا لا أدري من أغلق فمي ورماني مجرد إنسان أهبل ينظر إلى فراغ... كنت أريد أن أنطق بشيء، أي شيء، لكن الرمل غطّاني والصحراء أخذتني وجفّ ماء النهر، تيّبس جلدي ولساني وبقيتُ وحدي أدور في سورة من ضباب كثيف... لم أخرج من تلك الصحراء إلاّ مع صوت بشار يخبرني:

. أنا أعطيكَ أغلى ما أملك يا مهند، أعطيك أخطر أسراري، زوجتي ومستقبلي وكبريائي، وأنا أعرف أنك وحدك من يحفظ سرّي..

ثم خرج من البيت . مذبوحاً . بعد أن أخبر زوجته بما أخبرني، وتركني وحدي مع سيجارة كنت أدخلنها مرعوباً لا أدري ماذا أقول وكيف أبدأ..

كانت زوجته تبتسم خلف أصابعها الخمسة التي سترت ملامحها، وفجأة، شعرتُ بالذل أمام ابتسامتها، وأصابني حماس عجيب، أن أحفظ رجولتي، اقتربتُ منها وسحبتها بهدوء إلى غرفة النوم، لكن كوثر أشارت بإصبعها إلى غرفة ثانية، كان الضباب قد تسرّب عن رأسي، وبدأت أرى...

.11

نزعتُ ذل عام واحد وأنا أمد أصابعي إلى حذائي، خلعته بغضب، ثم نزعت ذل السنة الثانية من خجلي وأنا أرمي جواربي إلى حيث لا أدري... تخليتُ تماماً عن ست سنوات من الذل وأنا أنزع قميصي الأصفر الذي لطخته بكارتي ونعاس أعوامي...

اقتربت نصف متر من شرشفها الناعم، قطعتُ ثلاثة أعوام من زمن الذل وأنا أنزع الحزام لأتركه يتلوى مثل أفعى، عشرة أعوام من الذل نزعتها فوراً أمام الذهول الذي أصابها قرب الفراش، نظرتُ إلى عينيها، لم أستطع الصبر، كنت

أمضي إلى الفردوس، يكاد شيء في جسدي يبكي من فرط اللذة.

.12

أين كنت أعيش، أنا المخذول الذي يحتسي الخمرة كل يوم؟ أي حياة كاذبة رضيتُ بفقرها وسكونها وجلالها المزيف؟.. كيف أعطاني بشار . هذا المخبول السياسي الداعر . أجمل كنوز الدنيا من أجل أن يحتفظ بكرامته أمام الجيران؟ ما قيمة جيران الأرض والسماء أمام فخذ واحد من فخذيها؟..

تمنيتُ والله، أن أصعد فوق سطح الدار أصرخ ملء حنجرتي وحرماني القديم، أريد أن يطفر من قصباتي ذاك الهواء المدّنس بالقناعة والرضا، كيف تراني أمضيتُ أيام عمري دون هذا المكان الدافئ الذي لا يباع بصحراء الكرة الأرضية كلها ولا يوازيه عمقاً، شعابها ولا يساويه جمالاً كل غاباتها وجبالها والماء النازل من ينابيعها وثغورها؟

لم أبتسم يوماً في وجه امرأة طوال عمري، لم أضحك أبداً مع النساء، لكنني ساعتها شعرتُ بالصبا، وأيام المراهقة تدور حولي، قلت لها، وأنا أضحك أمام جدارها الذهبي:

. أنا حمار وحشي يا كوثر، لكنني أريد من يخطّط جلدي.

كنا نضحك على أسخف نكات الدنيا، والوقت يمر بسرعة، برتقالة واحدة كانت قرب الفراش، أكلت منها نصفها وأعطيت النصف الثاني إلى أخطر امرأة في تاريخ الأرض.

لا ندري كيف انتهت بيننا ثلاث ساعات وكلانا يلهث عن عطش رهيب، جاء بشار يطرق الباب علينا، وهو يقول:

. تعالي يا كوثر، أخبريني بما فعل مهند.

.13

لا أفهم سرّ الخوف الذي شلّني وأنا أصغي إلى نبرات صوته، كنت أُريد أن أهرب من البيت لئلا يراني... نظرت إلى كوثر وأنا أرتعش مثل طفل، لكنها نهضت وأعطتني ثيابي:

. تلك كانت رغبته وأوامره...ماذا دهاكَ يا مهند؟

نعم، لابد أن أتذكر فوراً، أن ما فعلته محض رغبة كان يفرضها علينا، ودون وعي مني رفعت الفراش عن الأرض وتركته في زاوية من زوايا الغرفة، ثم هيأت عقلي ولساني للرد عليه.

ما إن رآني بشار . وخلف ظهري كوثر. حتى ابتسم، ثم ابتعد عنا مسافة تعطينا فرصة أن نمشي إلى غرفة الضيوف، وهناك سقط على أريكة من خشب البلوط لم تتكسر برغم سقوطه عليها، لم يستطع النظر إلى وجهي، لكنه تمكن بعد وقت قصير أن ينطق بصوت مبحوح منكسر:

. أرجوكَ أن تترك البيت يا مهند، سوف أراك في وقت آخر.

.14

عند رأس الزقاق رميتُ زفيراً تكوّم في صدري، أحرقني طوال الزمن الذي قطعته في حضرة زوجها... ثم فكرت بما جرى... لم أكن أرى في الطريق غير فراش مبسوط على الأرض، كنت أضرب الجدران والبشر، مجرد رجل أعمى لا يرى في الممرات غير جسد أنثوي يلهث.

لم أذهب إلى بشار في اليوم الثاني، كنت أكتفي بفراشي الذي ما زال على أرض غرفتي، أي إبليس يعيش معي؟صار وجه كوثر يطاردني في كل شبر من وسواسي، في كل جزء من لحمي...

عند التاسعة ليلاً، جاءني بشار وأرغمني على احتساء الخمرة الدمشقية في بيته، كنت أريد أن أبكي طرباً وأنا . طوال الطريق . أُفكر بكوثر.. سوف أراها، يلتهب جلدي أمام ابتسامتها وبقية أسرارها.... ذلك يعني انفلات هذه الطاقة الجهنمية من ضلوعي...

جاء الجمر الدمشقي مع كومة من المزات والثلج المغمّس بالنار، أين ولت كوثر؟ كنت أريد أن أسأل، لكن بشار . كما عرفته منذ طفولتي . يسبقني إلى الجواب:

. كوثر في بيت أهلها، أبوها يحتضر، ربما يموت الليلة...

جاء الخمر الدمشقي ولم تحضر كوثر، شيء قرب نبض القلب أخبرني أن بشار يكذب، لعنة الله على أب لا يموت إلاّ في هذه الليلة... لماذا جئتَ بي والبيت خالٍ منها؟ أنا أعرف أي عذاب ترميني إليه يا صديق طفولتي، أيها السياسي المحنك، أنت بدأت لعبة الثأر مني بعد أن أعطيتك طفلاً من صلبي...

. هل تريد أن نذهب ونأتي بها؟..

نظرت إلى بشار، لا أريد أن أفهم سرّ هذا الكلام الفاجر، رميت الخمرة في بلعومي وابتسمت كاذباً:

. ساعدها اللّه، ليس من السهل أن ينتظر الإنسان موت عزيز عليه.

كان جلدي ينسلخ عن لحمي مثل قشر الموز، يبكي ويئنّ ويشكو وكنتُ أحتسي الخمر بسرعة... قال بشار:

. هل تكرهني يا مهند؟ أنا أعرف أنك سوف تكرهني..

الخمرة الدمشقية تمشي في دمي، كان دمي قد تسرب من لحمي، عاد الضباب يلف جمجمتي، بدأت أخاف هذا الصديق يهتز تحت حذائيه أسفلت المحلة، أهتز أمام عينيه، مجرد لحم مجوف، يمكنه إذا شاء قتلي، أنا الرجل الوحيد الذي دنّس لحم زوجته:

ـ ماذا دهاك يا بشار؟ أنت الوحيد الذي أحببته طوال حياتي... وما جرى كان منكَ وأنت تعرف أن لا ذنبَ لي أبداً...

ابتسم بشار وهو يعطيني صحن زيتون صغير:

. لا أريدك أن تحبها، هذا يفسد كل شيء، أنا أعرفها، إنها تكرهني منذ وقت بعيد، لكنني مرغم على.....

فجأة راح بشار يكسر كأسه على جدار الغرفة، اضطرب الجزء الخفيّ من ضعفي وأنا أقول:

. أرجوكَ أن تهدأ، أحتاج إليك الليلة وأنت هادئ..

ثم مشيت إلى المطبخ، أحضرت له كأساً وأنا أفكر في الرجوع إلى بيتي مبكراً، منذ طفولتي أخاف هذا اللون من الغضب الذي يوجع أعصابي فوراً... لكن ما أوجعني . وأنا أغسل الكأس بأصابعي . أنني كسرته حال شعرتُ بزوجته تحدق بي من أعلى سلالم البيت!!...

.15

رجعت إلى مكاني، جرح طفيف رآه بشار في إصبعين من أصابعي، اعتذر مني بنظرة بريئة من عينيه، ثم راح يحتسي الخمرة هادئاً، بينما رحت أسأل نفسي: ماذا يريد بشار مني؟ لماذا يكذب؟ لماذا أخفى زوجته في الطابق العلوي من البيت؟ لماذا لا يريدها أن تراني وأراها؟ إلى أين يمضي بنا وماذا يريد منا فعلاً؟ ماذا أفعل وكيف أحمي نفسي من هذه البلوى التي لا أدري حجمها؟ أنا أعرف بشار من أيام الدراسة في القشلة، كان يذبح الدجاج بدلاً من أبيه، ليس ثمة تلميذ لا يخاف من يديه، تكفي نظرة واحدة من عينيه يخرس بعدها نصف تلاميذ الصف الرابع... هو نفسه المشاكس الذي تحرر من سلطة أهله ولم يكن غير أعوام عشرة... كيف أحمي نفسي وقد صار بشار رجلاً من رجال النظام، في بيته سلاح يكفي عشيرة، وأنا بين يديه مجرد إنسان أعزل، لا أملك غير حفنة من عواطف لا أعرف أين أرميها ولمن

أعطيها... سمعته يقول:

. ماذا بكَ يا مهند؟.. هل تؤلمك الجروح؟

جرح واحد كان يؤلمني: أن أعرف ماذا حلَّ بكوثر؟ ماذا قالت عني؟ لا أريد أن أكذب أو أُخطئ في حضرة هذا الرجل الذي تآمر ضد رجولتي وأغراني بمتعة أعرف أنها لن تتكرر وأنني سوف أختصر بقية عمري وأنا أعيش في الساعات الثلاث التي أمضيتها بين ضلوع كوثر ولحمها الطري ورائحة الشيكولاته التي تفرزها.

نظرتُ في عينيه، حاولت أن أجمع . في تلك النظرة . كل ما بقيَ عندي من شجاعة تهرأ نصفها في حضرته:

. الجروح لا تؤلمني يا بشار، أنا لا أدري لماذا كذبتَ عليَّ... كوثر في البيت وقد رأيتها بنفسي...

ودون أن يلتفت إلى سلالم الطابق الثاني راح يكرر:

. اشرب يا مهند، اشرب، الخمر الدمشقي أحلى خمور الدنيا وأنت سيد السكارى.

تمنيتُ أن أضربه فوراً، لكنني رحتُ أحتسي بقية ما في الكأس، ثم نظرت إلى عينيه وقلت:

. لماذا كذبتَ يا بشار؟ أخبرتني أن زوجتك في بيت أهلها...

. وما زالت هناك يا مهند، ماذا دهاك؟

وقفت غاضباً، ثم مشيتُ مسافة مترين وأنا أصرخ:

. إنها هنا، في الطابق الثاني من البيت، وأنا رأيتها بنفسي..

تحرك بشار صوب الطابق العلوي وهو يمد يده صوبي كمن يريد أن يسحبني، ثم تسلّق السلالم وهو يلتفت ويبتسم في وجهي:

. تعال يا مهند، تعال معي، أنت ترى ما تريد أن تراه، وأنا أعرف بأنك أحببت كوثر، تعال....

لم أُصدق تلك النبرة التي تسربت من حنجرته، مشيت خلفه . طوال حياتي كنت أمشي خلفه . وعند الطابق العلوي راح يفتح باب غرفته عند نهاية السلالم وهو يقول:

. انظر... تعال بنفسك وانظر يا مهند...

ثم فتح باب الغرفة الثانية وباب سطح البيت، وأنا أنظر في كل شبر أمام عيني، هل تراني جننت فعلاً؟... أنا رأيتها وانكسرت الكأس بين أصابعي، فهل بدأ الوهم أم عاد الضباب يلّف رأسي ويخدعني؟...

.16

رجعتُ مخذولاً، ورحت أحتسي الخمر الدمشقي، وأنا أمسك الكأس بأصابعي كلها، من يدري، ربما أحببتها فعلاً، ربما خذلتني أيام دمي المراهق وصارت تلف ماضيها على حاضري وتقتلني أو تهزأ مني.

. أنا أعتذر يا بشار، أتعبني هذا المشروع الذي رميتني إليه.

قال بشار:

ـ أريد منكَ نسيان ما جرى، لابد من ذلك يا مهند، إنها حياتي وأنا وحدي مسؤول عن أخطائي، لا أريدك أن تعذبني بين يوم وآخر... هذا لا يناسبني أبداً..

في الثانية، لم يبق على مائدة الليل أي شيء من الخمر الدمشقي، لم أسكر، نظرت إلى بشار ولم أفهم سر تلك الرغبة الجامحة في قتله... ماذا أريد منه؟ .. لا شيء، أُريد الخلاص من خوفي وعبوديتي، أريد نسيان هذا الجزء من حياتي، الجزء الضعيف الخانع الذليل... سمعت صوت بشار يأتي من حنجرة لا جرس لها، صدى باهت لرجل قوي:

. أريد منك شيئاً آخر يا مهند، أنا مؤمن أن لا صديق سواك في هذه الدنيا.

قلت هادئاً:

. أريد خمراً، خمرتك الدمشقية لم تسكرني يا بشار..

نهض من مكانه، جاء بخمرة من الشمال، ابتسم في وجهي وقال:

. لا أريدك أن تسكر.

رفعت عيني إلى عينيه وقلت كما الرجال:

. أنا لا أسكر يا بشار، شيء في جسدي يمنعني من نشوة السكر، لكنني أُخدّر عظامي حتى لا أتمكن من النوم.

ثم سألته: ماذا تريد مني؟

صبّ خمرته وراح يحتسي بعضها وهو ينظر إلى عيني:

. سأعطيك كوثر، أنت تستحقها، لكنني أريد منكَ شيئاً آخر..

لم يخطر على مخيلّتي أي شيء، كنت أعرف أن هذا السياسي المحنك الخطير لا يشتري زوجته بدرهم واحد . يمكنه أن يأخذ النساء جميعاً، فما أهمية امرأة واحدة؟ . لا شيء في حياته غير المجد وأسطورة اسمه وسمعته، لعبة الدخول في التاريخ، الضمائر التي سوف تصفق بإشارة من سبابته أو بحركة خفّية من رأسه الجميل.

.17

رميتُ رأسي على يدي وأنا أهزّ جمجمتي ذات اليسار وذات اليمين، أصغي إلى بشار، صديقي الذي قال:

. ما فعلته مع زوجتي أخبرتني به، قالت عنك أشياء غريبة جداً... هل أنتَ كذلك فعلاً يا مهند؟..

لم أفهم، ما كنت أُريد أن أفهم، ماذا تراها قالت عني؟ شربتُ ما بقيَ في كأسي من خمرة الشمال ونظرت إلى فراغ بعيد، لا شيء أمام عيني سوى كلام أسمعه ولا أريد أن أفهمه أبداً... كان بشار أقوى من بغيّ سافل، ينطق الكلام بلا خجل، ولا ندم، ولا وجع، ولا تردد:

. اسمع يا صديقي مهند، سوف نكون أنا وزوجتي طوع يديك وقت ما تشاء....

سكت لحظة، ثم اقترب مني وراح يهمس بصوت مومس:

. شرط أن لا تخبرها بما تفعله معي..

كان الفراغ يمتد أمام عيني، يسابقه ضباب كثيف أسود، كأس الخمرة تسقط من بين أصابعي، أسقط في حجرة سوداء مكّبل بحديد من أوهامي، لم يرفع الحديد عن رسغي سوى بكائي، دموع تسقط على نبض قلبي، أخسر الماضي والحاضر في ثانية باهرة من عمري، وأنام على رشفة أخيرة من خمرة الشمال... رشفة تركتني مشلولاً حتى الصباح.

.18

صحوتُ على (شرط أن لا تخبرها بما تفعله معي)، عند السابعة والنصف، كان بشار يبتسم في وجهي، لا يزال يحتسي خمرة الشمال... لم أصدق هذا الثور العقيم: كيف به يشرب حتى الصباح؟ سمعته يقول:

. أنت رائع يا مهند، زوجتي على حق فيما قالت، أرجوك أن تحفظ هذا السرّ، أي سرّ يا بشار؟ ماذا جرى؟شبح يتعرّى، أتذكر شيئاً كهذا، ثمة شرشف أبيض يشبه خيمة، رميتُ نفسي عليه، هل كانت كوثر؟ نظرتُ إلى عينيه، إلى بؤبؤ عينيه أسأل عمّا جرى؟ لكن صديقي بشار راح يقول هادئاً بلا خجل ولا ندم ولا وجع ولا تردد، كما هو منذ عرفته في طفولتي:

ـ أنا أثقلت عليك يا مهند، أنا آسف، أرجوك أن تعذرني، أنت الآن تعرف نصف أسراري وما عاد من شيء يمنعني من طلب ثالث وأخير..

.19

كان بشار قد غطّاني وقتَ غفوتُ في مكاني، ما إنْ رفعتُ "البطانية" عن جسمي حتى رأيت نفسي عارياً.. خجلتُ . أنا . من نفسي، لكن بشار كان يضحك مني، بينما راح يكرر:

. أنتَ صديقي وكاتم أسراري، وأنا أحبك فعلاً يا مهند.

قلت مخذولاً يائساً محترقاً بما جرى:

. قلُ ما تريد يا بشار، لم يعد بيننا ما يستحق الكتمان.

عندها رفع بشار قامته بكبرياء . كيف يرفعها بمثل هذه الكبرياء وأنا الذي نام في شعابه وأسراره وشعاب وأسرار زوجته في يوم واحد؟... وراح يمشي بين جدران غرفة الضيوف، بطيئاً قوياً شامخاً متألقاً حازماً صارماً، ثم قال:

. الآن يا مهند، عليكَ أن تنتمي إلينا، حزبنا لا يستغني عن أمثالك مطلقاً.

لم أسمع.. يشهد الله أن ما قاله بشار لم أسمعه أبداً، نظرت إليه وأنا أقترب من فمه عساني أفهم ما راح يكرره:

. نعم يا مهند، أنا أخبرتُ "الرفاق" بأنكَ خير من يناضل معنا..

.20

ضحكتُ عارياً، ومشيتُ في ممرات البيت عارياً، لم أضحك طوال عمري كما ضحكتُ في ذاك الصباح، ثم، وبرغم أنفي...............

انتميتُ "إليهم"!...

. بغداد .



■ **الهوامش:**

(1). من سورة الأعراف.

(2) . من سورة الأنبياء.



/فانتازيا في ثلاث قصص/

قصص إبراهيم خريط

1-ورقة توت

عندما زفّوا إليه البشرى طار صوابه وكاد جسمه النحيل أن يطير في الهواء فرحاً. بحث بين ثيابه الرثة عن رداء مناسب، ثم اندفع بين مصدّق ومكذب ورأسه الصغير لا يحتمل المفاجأة الكبرى التي كانت حلماً بعيد المنال وأملاً كأمل إبليس في الجنة.

عند بوابة المبنى الكبير دنا منه أحدهم وهمس بحذر وخجل:

-سيدي.. ادخل من هنا.

سأله باستحياء الجاهل: ما هذه؟

-آلة عجيبة، من صنع محلي، تفوق صناعة الغرب واليابان في تقنياتها.

-وهل نصدّر منها للعالم؟

رد مبتسماً: لا.. مع أن عروضنا مغرية.

-وما فائدتها؟

-إنها تفعل العجائب. أدخلها وسوف ترى.

تردد كثيراً، انتابه شعور بالخوف والرهبة، ثم أغمض عينيه وقذف بنفسه داخلها. ضغط عاملها على واحد من أزرارها الكثيرة، فهدر محركها ودارت آلاتها، وتصاعد من مدخنتها دخان وهباب وروائح. ثم توقفت وهدأ ضجيجها، وفُتح بابها من رجل له قامة منتصبة وجسم ممتلئ وظهر قوي وذراعان طويلتان.

شعور بالزهو والعظمة وفرح طفولي لا حدود له حاول أن يخفيه عن العيون تحت قناع مصطنع من الجد والرصانة وهو يمر أمام الرجال الذين اصطفوا على الجانبين ينحنون له ويرحبون بقدومه، وبين باقات الورد التي كانت دليله إلى مكتبه.

منذ ذلك اليوم لم تطأ قدماه الأرض إلا نادراً.. سيارة ومرافق وسائق، وسيارة أخرى للزوجة والأولاد.. تنقلهم في الزيارات الخاصة والنزهات وإلى المدرسة القريبة من بيتهم على مرأى من زملائهم ومعلميهم من المشاة وراكبي الدراجات.

قرب منزله اجتمعت قطط تبحث بين الفضلات عن بقايا اللحم والعظام. ولم تمضِ مدة قصيرة حتى اكتنزت أجسامها واختفت نتوءات عظامها تحت طبقة من اللحم والشحم.

لكن الذي حدث اليوم يثير الريبة والحذر...

إشاعة سرت همساً بين الموظفين والمستخدمين.. ابتسامات ساخرة وغمز ولمز وانتظار وترقّب. هدوء مريب كالذي يسبق العاصفة ثم انقض عليه الخبر كالصاعقة: أنت معزول والبديل آتٍ حالاً.

همّ بالخروج بعد أن دسّ بين ثيابه ما طالته يداه على عجل. فاستوقفه الحارس قائلاً بلهجة جافة:

-من هنا يا مواطن.

وأشار إلى الآلة العجيبة.

ضغط العامل أزرارها فضجت أصوات خلع وتقطيع وطحن وتمزيق. ولما سكنت حركتها فُتح بابها بهدوء وقُذف به إلى الخارج عارياً حتى من رقة التوت.

2-ذهول

(جهّزوا ما يلزم.. نصل اليوم عصراً.)

هكذا تقول البرقية..

إذاً.. مات الشيخ الذي نقلوه إلى المدينة للعلاج في مشافيها، بعد أن اشتد مرضه، وبعد أن نصحهم القريب والغريب أن يفعلوا ما بوسعهم ويطرقوا آخر أبواب الأمل، فيبرّئوا ذمتهم ويحفظوا سمعتهم وكرامتهم.

في بيته الذي يتوسط القرية اجتمع إخوته وأبناء عمومته.. تداولوا الأمر فيما بينهم. ثم أرسلوا من يحفر القبر ويجهز الكفن وينحر الذبائح ويوقد النار تحت القدور. وفي الخيمة الكبيرة التي أقاموها لاستقبال المعزّين جلسوا يشربون القهوة المرّة ويدخنون التبغ.. ينطقون بالحكمة والموعظة، يروون قصصاً وحكايات.. يعددون مناقب الفقيد وفضائله، وقد رسموا على وجوههم علامات حزن يقتضيها الموقف.

دار بينهم همس، تحوّل إلى حديث، تفجّر عن رأي أبداه أحدهم:

-يا جماعة.. الموت حق، ولا رادّ لقضاء الله وقدره. مات الشيخ- الله يرحمه- والحي أبقى وأحق. وأنا أرى أن نفكر ونتشاور، ونسمّي من هو أولى بالمشيخة وأجدر بها.

تنحنح شقيق الشيخ، فتل شاربيه وقال وهو يهز رأسه مؤيداً:

-هذا صحيح.. صحيح.

ابتسم ابنه الأكبر، باستهجان وعقّب معترضاً:

-ولماذا التفكير؟ أين ذهبتُ أنا؟!

زوجته الكبرى احتفظت بالمال الذي يخبئه، وأنكرت أن يكون قد ترك شيئاً. أما الصغرى فقد جمعت ما وقع تحت يديها وأخفته في مكان آمن أو سرّبته مع أخيها إلى بيت أبيها، ثم خرجت إلى النساء تصرخ وتولول، وقد شقّت ثوبها القديم الذي ارتدته قبل حين بعد أن نزعت ثوبها الجديد.

عندما أقبلت السيارة عصراً، هبّ الرجال.. وقفوا بخشوع ورهبة يرددون: لا إله إلا الله.. لا يدوم إلا وجهه الكريم.

كانت المفاجأة كبيرة عندما فُتح الباب ووطئ الشيخ الأرض بقدميه.

غمره شعور بالسعادة والاعتزاز وهو يرى الجموع المحتشدة تستعد لاستقباله بعد أن تجاوز الأزمة، كما كان يعتقد.

رفع يده محيياً، ثم مدّها لمصافحتهم..

مدّوا أيديهم وقد أصابهم الذهول والإحباط، كأنما حطّ على رؤوسهم الطير، وتلونت وجوههم بعلامات الحزن الذي

كان حزناً حقيقياً هذه المرة.

3-تكريم

استقبل نبأ تكريمه بدمعة فرح..

عندما قرأ بطاقة الدعوة اختلجت جوارحه والتهبت عواطفه وتلجلج لسانه وهو يقول لزوجته بسعادة طفل:

-ألم أقل لك؟! صحيح أنني تعذبت كثيراً في إجراءات التقاعد، ووقفت على أبواب الدوائر والمؤسسات ساعات طويلة كل يوم، وتقاذفني الموظفون كما يتقاذف اللاعبون الكرة، وصحيح أن الإجراءات لم تنته تماماً والأوراق لا تخرج من درج إلا لتختفي في درج آخر وتظل في سبات كسبات الكائنات ذوات الدم البارد في فصل الشتاء، وصحيح أن أحداً من زملائي لم يطرق بابي منذ أن أُحلت على التقاعد. إلا أن هذا لا يعني أنني وُضعت على الرف كشيء لا نفع له أو حاجة، ولا يعني أن بلدي ينسى أبناءه الذين كانوا شموعاً تحترق.

في يوم التكريم جاء يحمل على كاهله أعباء ستين عاماً، قضى معظمها في الصفوف بين التلاميذ والمقاعد والألواح.

استقبلته لجنة التكريم وقادته إلى الصالة الكبيرة.

كانت المقاعد الأمامية فارغة، ومع هذا قال له رئيس اللجنة عندما همّ بالجلوس في الصف الأول: عفواً أستاذ.. هذا للمسؤولين.

-لكنه فارغ..

أجاب مبتسماً: يأتون متأخرين، كما هي العادة.

انتقل إلى الصف الثاني فسارع إلى القول: هذا أيضاً لرؤساء الأقسام.

تراجع إلى الصف الثالث وسأل قبل أن يجلس: وهذا؟

أجابه: للمنظمات ولجنة التنظيم والإشراف. اجلس في الصف الرابع.. هو والصفوف الأخرى للجمهور.. خذ مكانك قبل أن يشغله الآخرون.

قال ذلك وهُرع إلى الباب لاستقبال ذوي المناصب عندما أعلنت أبواق السيارات والدراجات النارية عن وصولهم.

بعد نصف ساعة من التأخير رحّب عريف الحفل بالضيوف الذين شرّفوا الاحتفال بحضورهم.. ذكر مناقبهم وعدد إنجازاتهم وأشاد بعطاءاتهم، وشكرهم على تفضلهم وتكرمهم بالحضور وتضحيتهم براحتهم ووقتهم الثمين. ثم أشار بكلمة مختصرة، نظراً لضيق الوقت، إلى المعلمين المكرَّمين، وفي نهاية الحفل وُزعت عليهم الهدايا.

كانت هديته صينية صغيرة. حملها وغادر القاعة. لفّ جسمه النحيل بمعطفه اتقاء البرد والمطر.. في حلقه غصة، وفي ذهنه سؤال: هل كانوا يكرمونني حقاً؟ وماذا أفعل بهذه الهدية؟!

زوجته وأبناؤه في البيت ينتظرون، كان قد وعدهم بعشاء دسمٍ وحلوى. وليس بصينية فارغة.

سار بخطا بطيئة، وعلى الرصيف، في الشارع العام، أمام الجامع توقف قليلاً ينظر إلى واجهات المحلات والألبسة والأحذية المعروضة. ويقرأ أسعارها.

تناهى إلى مسامعه صوت واهن ضعيف..

ثمة رجل عاجز بثياب بالية يتخذ من باب الجامع مقراً له.. كان يمسك بمعطفه ويشدّه قائلاً بضيق:

-ألم تجد مكاناً آخر؟! ابحث عن نصيبك في غير هذا المكان.

نظر إليه المعلم..

كانت أمامه صينية فيها قطع نقدية صغيرة..

حدّق فيها ملياً وفي الصينية التي يحملها..

كانت الاثنتان متشابهتين.



التركة

قصة: محمد نديم

-1-

مات الشيخ سالم، فجأة. الموت المفاجئ، في ذلك الريف البعيد، من الأمور النادرة فالرجل الشبعان. لا يموت، إلا إذا بلغ أرذل العمر. وأصبح كومة من الجلد والعظم. ونفس يطلع، وآخر ينزل.

الشيخ سالم كان قد طعن، في الستين. لكن طوله الفارع، وعافيته البادية، ووجهه المدور، الممتلئ، ولحيته المدببة، المصبوغة بإتقان، تجعله يخدع من لا يعرفه.

كان شارعاً، في الزواج، للمرة السابعة. فقد كان يردد، منذ زواجه الثالث.. أن على المقتدر، إذا كان لا يريد أن ينسى نصيبه، من الدنيا، أن يجدد فراشه، كل عقد من الزمن لذلك فهو كان يجد صعوبة في إحصاء أولاده، من زوجاته الكثيرات. سواء من كانت، على قيد الحياة. أو المتوفاة، أو المطلقة. خاصة بعد أن درج أحفاده. وصار بعضهم، في عمر أولاده الصغار.

كان له قرية خاصة به. أسماها (السالمية) وقد ثبت هذا الاسم، في سجلات الحكومة.. وكانت القرية مبنية على مرتفع من الأرض. وكانت دور الزوجات والأبناء موزعة، بين تلين. التل الشرقي، جعله الشيخ لقلعته الخاصة. أما الغربي فقد كانت تشغله، قبور العائلة. وقد جعل بينها، قبر أبيه، متميزاً. يعلوه علم، من القماش الأخضر. يجري تجديده، كل عام.

منذ عشرين عاماً. كان قد احتفظ، في قلعته، بزوجته الأخيرة (ترفه) وبنى للقديمات بيوتاً، خارج القلعة. وعندما كان يسأله، الأصدقاء، في المضافة الطويلة، عالية السقف.. عن سر سيطرة، ترفه، عليه. بحيث جعلته لا يفكر في تجديد فراشه، كل هذا الزمن الطويل. كان يقول:

-إنها تعرف.. ماذا أريد، أكثر من أي زوجة أخرى، عاشرتها.

لكن هذه المعاشرة المتميزة، من قبل ترفه، للشيخ سالم. لم تشفع لها. عندما قرر أن يتزوج، زينب ابنة (الحواج) فرج. عندما قدم بها، إلى القرية كعادته. على (طنبره) المتخوم ببضاعته، من الأقمشة، وحاجات النساء الأخرى. قال الشيخ للأصدقاء، وهو يبرر قراره بالزواج.. أخيراً. واصفاً البنية التي يبلغ عمرها عمر بعض بناته:

-لأول مرة تدير امرأة رأسي. وتجعلني أخرج عن وقاري..

وعندما فاتح ترفه، برغبته في الزواج، مجدداً. وظن أنها، قد احتدت في معارضتها له. قال لها بلهجة صارمة:

-إذا كان للرجل (جهلة) في أربعين. فاعتبري أن (جهلتي) قد تأخرت. وجاءت في الستين.

ثم لانت لهجته:

-ستبقين أنت المفضلة لدي. وكما كنت على الدوام. وسيظل بيتك ضمن قلعتي.

خيل إليه. بعد أيام. أن الأمور انتهت.. عند هذا الحد. استناداً، إلى أن ترفه، لم تعد إلى الموضوع مجدداً. وإن

معاملتها له. عادت، كما كانت.

هكذا، ظن، حال حياته. وكان مخطئاً في ظنه. فقد كان من نتيجة، ذلك. أن ترفه. عندما مات فجأة، في فراشها. فإنها لم تعلن وفاته. إلا في اليوم التالي.

بعد أن أنجزت أمرين، معاً. فقد نقلت، ليرات الذهب، والرزم النقدية، في الليل، إلى دار أهلها، في القرية المجاورة، بواسطة ولديها فاضل، وعامر. وأبرقت إلى ولدها الكبير، فائز. الذي يدرس في روسيا، أن يحضر على الفور. وعند الجنازة، فإن ترفه لم تقص (جديلتيها) كما فعلت كل النساء. كما إنها لم تمسح جيداً الكحل عنها عينيها.

-2-

بعد عملية الدفن. اجتمع ورثة الشيخ سالم، من الرجال، في المضافة، ضمن القلعة، يتلقون التعازي. وقد كانت مناسبة للتعارف، بين رجال التركة. نتيجة الحروب الخفية، بين زوجات الشيخ، القديمات، والمطلقات، وبين الزوجة المحظية.. ترفه. وانتقال هذه الحروب، إلى الأبناء.

ولما كان الشيخ، قد فقد أكبر أولاده. قبل عشرين عاماً. سداداً لثأر قديم مع إحدى العائلات. ولما كان المال السائل، هو بيد أولاد ترفه. لذلك فقد أصبح فائز، القادم من روسيا، مع زوجته البيضاء، وبحكم الواقع.. عميداً للأسرة. فقد كان الآمر الوحيد.. لذبح المئات من رؤوس الغنم. وفتح غرف القلعة الكثيرة.. للضيوف. وهو الذي أنزل، أمام أنظار الورثة، حمولة شاحنة. من أكياس السكر والأرز، وصناديق الدخان الأجنبي، والقهوة المرة.

-3-

لم يكن يعرف أي من الورثة. مقدار مال التركة. فإن مؤرثهم لم يكن يعتمد، في مصالحه الكثيرة، على أولاده. فقد كان يخشى من تآمرهم عليه، ونهبهم لثروته. نتيجة النفور القائم بينهم، ودس أمهاتهم الدائم. إضافة إلى أن أعماله، كان عمادها، الشراكة مع أهل المدن. وقد استطاع، بدهائه، أن يحتفظ بأكثر أراضيه. وتمكن من تهريبها من قانون الإصلاح الزراعي. فقد سجلها.

قبل صدور القانون، على أسماء أخواته، وإخوانه، وأعمامه، وأزواج أخواته، بيعاً. ثم أخذ منهم وكالات بالبيع، غير قابلة للعزل. ولما كانت أراضيه، تقع في خط المطر. فقد كانت مرغوبة من المزارعين، في المدينة. أصحاب رؤوس الأموال الضخمة. وقد عمد، منذ ذلك الحين، إلى تأجير أراضيه للمزارعين. وكان يحصل على نصف إنتاج الأرض، دون أن يساهم، في مصاريف الزراعة. وكان يأخذ سلفاً، مبلغاً ضخماً، على كل عقد. ومن هذه الأموال اشترى، الآلاف من رؤوس الغنم. وكلف بها المئات من الرعاة المأجورين. ومن فائض ماله، الذي كان يتزايد باضطراد. فقد نوَّع أعماله.

فاشتغل بالتجارة، ثم بالتهريب. وبحكم إقامته، في بيت ترفه. فقد درج أولاده منها، أمام عينيه. فتعلق بهم، نتيجة المعاشرة اليومية. لذلك فقد كانت لهم، مزايا، لم يحظ بها بقية أولاده. فقد دخل أولاد ترفه، المدارس، ولبسوا ثياب أهل المدينة. وأصبحت شعورهم مصففة، ناعمة. ووجوههم نضرة. لكنهم لم يفلحوا في الدراسة. فقاطعوها، في منتصف الطريق. وأقام كل من فاضل، وعامر في المدينة. يديران بعض مصالح الشيخ.

واستطاع الكبير، فائز أن ينال الثانوية. ولم يستطع بدرجاته المتواضعة، من دخول الجامعة. فأرسله الشيخ، بعد إلحاح من ترفه، إلى روسيا. ليدرس في جامعاتها. وعند وفاة الشيخ. عاد فائز. وكان قد انقضى على إقامته، في بلاد الغربة مدة تزيد، مرتين، على السنوات اللازمة، للدراسة الجامعية. وكانت بعض الأخبار، قد تسربت. بأن فائزاً، كان قد ترك الدراسة، منذ عدة سنوات. وهو يعمل في التجارة والتهريب، مع إحدى (المافيات).

كان أولاد الشيخ، الآخرون، قد يئسوا من أبيهم.. منذ زمن بعيد. فاختط كل واحد لنفسه، طريقاً. ونتيجة قلة مالهم،

وقلة تحصيلهم الدراسي. فقد اشتغلوا بأعمال لا تليق بأولاد شيخ غني. فقد عمل أكثرهم، في سقاية القمح والقطن، ورعي الأغنام وقطع (اللبن) الترابي، لعمليات بناء الدور، وقيادة الجرارات. ونزح بعضهم إلى المدينة فعملوا في بيع الخضار، على العربات، وحراسة مؤسسات الدولة.. وحتى العتالة. لذلك فإنهم. وبعد انفضاض العزاء. فقد عمل الظلم المزمن، على إشعال نفوسهم. وراحوا ينبشون تاريخ الشيخ الميت، المفعم بالظلم، والأنانية، وعدم الإنصاف بين أولاد الظهر الواحد.

فأقاموا في القلعة. وأخذوا يتصرفون فيها، كتصرفهم في بيوتهم. حتى إنهم قاموا بنهب عشرات من التحف الثمينة، والسجاد العجمي، ونقلوها إلى دورهم.

اكتشف الجميع.. فجأة.. أن أباهم الظالم، قد تمثل، بعد موته، في ترفه، وأولادها. فراحوا ينالون منهم، ضمناً، وعلانية. واتقاء للعاصفة. فقد تحصنت ترفه وأولادها، في دارهم، ضمن القلعة. لكن فائزاً، المتهور. كان يجلس بينهم كل الوقت، رغم عدائهم الواضح، له، ولأخويه. ورغم الغمز من قناتهم، كل الوقت. وكان مستمراً في ذبح (الخواريف) كل يوم. وبذلها فوق (مناسف) الأرز المغمور بالسمن واللوز، والصنوبر، والزبيب. وكان يرسل عشرات المناسف، إلى دور الزوجات القديمة، خارج القلعة. وبذل علب الدخان الأجنبي، والقهوة المرة، وصناديق الفاكهة.. دون حساب.

في اليوم الثالث، لتلك الثورة، التي لم تتعد حدود الكلام. وبعد أن هدأت النفوس قليلاً. وبعد أن رفعت المناسف، من المضافة. ودارت القهوة المرة، على الجميع. دخل فائز وأخواه، وهما يجران خلفهما حقيبة كبيرة، فتحها فائز، أمام نظرات الجميع، المندهشة. كانت الحقيبة متخمة بربطات، الخمسمائة ليرة، وأكياس صغيرة، كان لها خشخشة ورنين. وراح خلال الصمت المفاجئ، يرمي أمام كل واحدة، من أشقائه، ربطة نقدية وصرة فيها ليرات ذهبية. وبعد أن فرغت الحقيبة. جلس بينهم. وقال بعد أن شملهم بنظرة حنونة، وابتسامة عريضة:

–يشهد الله، أنكم أشقائي. وأن كل واحد منكم، غالٍ على قلبي. مثل فاضل، وعامر. وأن أبانا، قد ظلمكم.. جميعاً، دون مبرر. وجاء الوقت، لتستردوا حقوقكم الشرعية منه. ويشهد الله، أن هذا المال، الذي وزعته عليكم، هو كل ما ترك أبوكم، من مال سائل. وجدناه في دارنا. وأنا وأخواي، لم نحتفظ لأنفسنا منه، بشيء. اعترافاً منا بظلم أبينا لكم.

وبعد فترة صمت، أخرى. سار نحوهم. وهو يكتشف أنه أمسك بأول خيط، يصله بهم. تابع يقول:

–أريدكم أن تعلموا. أن أبانا، أغنى، مما تقدرون. لكن ثروتنا مجمدة، في العقارات الكثيرة، وقطعان الغنم، والبقر. وملايين الليرات، عند شركائه من التجار.

وملايين أخرى. ديون على التجار، والمهربين. لكنها جميعها، مبينة، ومثبتة، في دفاتر رسمية، وضعت يدي عليها. إذا رغبتم. سلمتها لكم. تتصرفون بالمال، كما ترغبون. وأنا واحد منكم، وتابع لرأيكم. وإذا شئتم. جمعت لكم المال. فأنا أعرف كل المزارعين، والتجار، والمهربين الذين تعامل معهم أبونا. ولدي المستندات والمحامين، الذين نعتمد عليهم. ورجالنا في دوائر الدولة، والوسطاء.. لعمل كل شيء. وأنتم وما شئتم.

وأومأ إلى أخيه فاضل. فغاب الأخير دقائق. ثم عاد وبيده صرة. فتحها فائز وأخرج منها، كومة من الحلي الذهبية. نثرها بين الأشقاء، وهو يقول:

–هذه الحلي. كان قد اشتراها أبونا. من أجل العروس الجديدة.. ابنة الحواج. خذوها ووزعوها، بينكم. أريدكم أن تعلموا، أن أبانا كان قد شرع في إلحاق الظلم، بأمي وبنا. بزواجه الذي لم يتم.

وقال وهو يغادر المكان:

–أخبروني، بقراركم. وأنا واحد منكم. ويجري علي وعلى أخوي.. ما تقررون.

-4-

بين ليلة، وضحاها. أصبح فائز، محل ثقة أكثرية الورثة. حاول البعض الاعتراض. لكنهم استسلموا سريعاً، للأكثرية. وكان أن عادت القلعة، لأولاد ترفه، خالصة. ولم يضع فائز، الوقت. ففي مساء اليوم العاشر، لوفاة الشيخ سالم. أحضر معه، من المدينة، إلى القرية. المحامي، والكاتب بالعدل. ووقع رجال ونساء التركة، على وكالات، تعطي الحق، لفائز بالتصرف، نيابة عنهم. وكذلك وقعوا على أوراق كثيرة، دون أن يسألوا عن محتواها.

غاب فائز، عن القلعة، أسبوعاً. ثم عاد وهو يحمل حقيبة كبيرة، متخومة بالرزم النقدية. ووزع الربطات، على الورثة. للأنثى ربطة. وللذكر ربطتانِ . وأعلمهم أن الشيخ سالم، كان قد صدر، بواسطة شركائه، آلافاً من الأغنام، إلى دول الخليج. وهذا ثمنها وطلب منهم الانتظار، إلى الموسم. بعد ستة شهور. حتى يتم الحصاد. ويحضر لهم قيمة الموسم. وبعد أن يكون قد جمع لهم، كل أموال التركة. ليقسمها عليهم. وحتى ذلك الوقت. فهو سوف يغادر، إلى روسيا، ليصفي أعماله هناك. ويعود للتفرغ.. للتركة.

-5-

جاء الموسم. وجاء قبله، فائز، مصطحباً زوجته البيضاء، وأولاده الثلاثة الصغار واستقر، في القلعة. انتظر الورثة، إلى ما بعد الحصاد. موسم هذا العام، كان متخماً.. بالغلال. فاستبشر الورثة، بالحصول على الكثير من الربطات النقدية. لكنهم فوجئوا برجال فائز. يمرون على بيوتهم، بالشاحنات. ويحملون لكل واحد، عدداً من أكياس القمح.

اندفع رجال التركة، إلى القلعة. كان أول ما صدمهم. الرجال المسلحون، الذين فتشوهم، وأدخلوهم، بعد أن صادروا السلاح منهم. كان فائز يتصدر المضافة، بين أخويه. وخلفه، وعلى محيط المضافة الرحبة. استند إلى الحيطان، رجال مسلحون. افتتح حامد، أكبر الإخوة، الحديث:

-ما معنى، كل هذا. يا وكيلنا..

لم يجب فائز. فقد كان منشغلاً، في هذه الأثناء، بإشعال (سيجار) طوله، ربع ذراع. تابع حامد:

-كأنك بإرسالك، أكياس الحنطة، لنا. تقوم بتوزيع، زكاة الموسم.. على أغراب نفخ فائز الدخان الكثيف، باتجاه الورثة. وأجاب باقتضاب:

-لقد قاربت الحقيقة..

قام الجميع. دفعة واحدة. وقد أعماهم الغضب، والمفاجأة. لكن الرجال المسلحون تحفزوا أيضاً، بإشارة من فائز. وهيّئوا أسلحتهم. وهم يصوبونها، باتجاه الورثة.

خشخشة السلاح، أعادت الرجال، إلى الواقع واصطدم الخوف بالغضب والقهر، فخنقهما وجلس الرجال، وبعضهم يرتجف، من الخوف. قال حامد، بلهجة مختلفة:

-لقد أعطيناك ثقتنا. وسلمناك ذقوننا. فماذا أنت فاعل بنا.

قال فائز، وهو يطفئ (السيجار) في المنفضة البللورية الضخمة:

-هكذا يكون الكلام..

وبعد أن ران صمت ثقيل. تابع:

-اسمعوا، يا أشقائي. سأقول لكم الكلام المفيد. دون لف ودوران. بموجب التوكيلات الممنوحة لي، منكم. فقد سجلت كل ما كان يملك المرحوم. باسمي وباسم أخوي، وأولادي، وزوجتي، بموجب عقود رسمية، وقرارات ومحاكم،

ومثبتة في قيود الدولة. وسأقول لكم.. ما السبب. لقد ترك أبوكم، مالاً كثيراً. لكنه ترك ورثة أكثر من المال. وبعملية حسابية، بسيطة، وجدت أننا، إذا وزعنا مال التركة، على الورثة. فلن يصيب كل منا، إلا القليل. ولن تتغير حياة أي منكم.. إلا قليلاً. ووجدت أنه من الأفضل. أن يعيش البعض، في بحبوحة. خير من أن يعيش الجميع، في شبه ضنك. وهناك حقيقة هامة. فأنا وأخواي، قد تعودنا على أن يكون لدينا، كثير من المال. أما أنتم فقد تعودتم على حياتكم الخالية من المال. ولا يمكن أن نعود مثلكم.

قام، منهياً الحديث. وأشار الرجال المسلحون للورثة.. أن يخلوا المكان. التفت فائز إليهم، قبل أن يغيب في الداخل:

–لكم أن تراجعوا، المحاكم، ودوائر الدولة.. كما تشاؤون. ولكن أنصحكم بعدم إضاعة الوقت، والمال، فقد أصبح كل شيء لنا.. وحسب القانون.. ولكن أعِدكم، بأني لن أحرمكم، في كل موسم.. من حق الزكاة، في مال التركة.



مساكين البلدة

قصة: أحمد سويدان

طالما تمنينا -نحن أطفال بلدة "س" المجاورة للصحراء- أن نجمع بين دراويشها -على حد تعبير الأكثرية- أو مجانينها -على حد تعبير الأقلية-. وكان ذلك أمنية كامنة في الأعماق لا تطالها أمنية. نضمها ونطويها على الأحلام المحدودة التي نحملها.

لقد احتوت البلدة على عدد كبير منهم، لكن الآراء المنخلة أجمعت على أربعة هم خلاصة المسكنة والدروشة.

منذ طفولتنا، وحتى بعد أن صرنا كباراً. بقينا نحفظ أسماءهم ونروي نوادرهم ونسمع وقع خطواتهم التي انحفرت في أرض الأزقة والحارات والبيادر.

"**1**"

في الحارة الشرقية كان "فجر" يبسط ظله، وكان الكبار قبل الصغار. يستمتعون بمعاكسته يجوب البيادر والأزقة صيفاً على حصان من قصب، وقد ربط لجامه في عنقه، وهو ينادي:

-أنا "فجر" أفسحوا الطريق للخيل!

-انتبهوا. الحوافر لا ترحم. تدوس وتمضي

تنهال النداءات من علو النوارج أو من فوق قباب البيادر. يسمع اسمه فيكشر ويسرع حافي القدمين، والزبد يسيل على ذقنه ولحيته وعنقه، ولا يقف. يستأنف جريانه بقوة وتواصل.

أما نحن الأطفال فكنا ننبثق من خلف البيادر، أو من وراء النوارج. دون وعي. ننطلق كالسهام وراءه، وكلما لحقنا به ازداد عددنا وعندما نقترب منه ونصافقه يصيح:

-أسرعوا. اهجموا

ويركض "فجر" ونركض معه، ولا يثبت في الميدان سوى أقوياء البنية. هو -في هذه الحالة- يزداد عدواً. كان ذلك يحدث عادة قبل غياب الشمس.

في الشتاء قلما نراه، ولكننا كنا نعرف أين هو. هناك بين الدور والأراضي الزراعية كان الفلاحون يملكون اصطبلات ملأى بالتبن، وفي حيز منها تقيم الدواب. كان "فجر" يقيم في أحدها. ينام ويستيقظ على دفء التبن، وأنفاس وترافس الدواب.

نقصده. نعثر عليه. نقف بباب الإصطبل. نصرخ عليه. هو لا يجيب.

يضحك. ناظراً نحونا حيناً. وحيناً يدور بنظره في مساحة المكان.

أما درويش الحارة الغربية فهو "كريمو". هو قصير القامة عكس "فجر" والمكان الدائم له هو السفح الشرقي لجبل

متطاول. يقول المتقدمون في العمر إن عيناً زرقاء كانت في يوم من الأيام تنبثق من سفحه.

يتمنطق "كريمو" دوماً بحبل، وقد علق به عشرات الفخاخ يزرعها في السفح وقد شد طعومها في ملاقطها، وبعد زرعها يختبئ وراء السواتر الترابية، أو يصعد إلى القمة، أو يتمدد وينبطح وراء حجر كبيرة أو ينزل خندقاً. منتظراً. مترقباً.

هكذا يقضي "كريمو" نهاره على سفح الجبل صيفاً وشتاءً. ربيعاً وخريفاً. كأنه مزروع هناك دوماً حتى صار مرتبطاً بالجبل وتربته وحجارته وعصافيره ورعيان الماشية. مهووساً بالفخاخ والعصافير. وعندما تميل الشمس نحو الغياب يلم فخاخه ويعلقها في وسطه وينزل رويداً رويداً.

لم يكن يرجع بلا عصافير. يقل عددها أو يكثر. لكنها لا يمكن أن تنعدم في مساءات الصيف يتأخر. يجلس لساعات يدخن ويغني بصوت غير متوازن. يرفعه حيناً إلى أقصاه وحيناً ينحدر فيه إلى مستوى الحديث، والهمهمة، والتلاحم مع اللهاث.

هو –كما علمنا– مولع بالفخاخ والطعوم، والكمائن، والعصافير. يشم رائحتها من مسافة بعيدة. يفرز الطيور من رفيف الأجنحة، ومن صوتها، ومن الخشخشة بين النباتات البرية. يؤكد دوماً لنفسه ولمن يلتقيه أنه في يوم غير معلوم سيستبدل الفخاخ بالبندقية.

يحكى أن "كريمو" كان عادياً في طفولته ككل أترابه. لكنه في نهار تموزي شديد الحرارة. نام في الحقل تحت أشعة الشمس بينما كان الوالد يسقي خطوط البندورة، ومساكب الباذنجان، أما أمه فكانت على البيدر، وعندما عثروا عليه مساء كان أنفه ينز، وإحدى أذنيه، وعندما تكلم في النهار التالي كان لفظه ثقيلاً، ومنذئذ –لم يكن تجاوز الخامسة– بدأ لسانه يثقل، أما فمه فكان قد أصبح رخواً، ولم يكن قادراً على إطباقه، ومع الإهمال وتكرار الأيام صار إلى ما هو عليه الآن...

أما "الألهط" فهو ملك الحارة الجنوبية. أكبرهم سناً. تراه دوماً وقد مال عن رأسه عقاله الغليظ تبعاً لسيره المائل. المتقلقل. يسمع خبط خطواته من البعيد. يمر على دكاكين السوق يسأل أصحابها: –معك اليوم؟

–خذ.

بعضهم يرد عليه: –تعال غداً.

–سأرجع بعد غد. الله كريم..

يأكل أثناء سيره. هذا يطعمه مشمشاً، وذاك خيارة. الفران يناديه كي يناوله قرص صفيحة وبين وقت وآخر يمد يده إلى عبه ليملأ قبضته خبزاً. يتجول في السوق حتى الظهيرة. ثم ينثني نحو الجامع، فيتمدد على حصيرة وراء الباب وينام. يستيقظ عصراً يشرب. يغسل وجهه، وهو يهم بالخروج يناديه بعض الواقفين:

–أين يمضي "الألهط"؟

–حان الموعد إلى "الغزالة".

–ألا تصلي؟

–أنا معفى!

–لماذا؟

–لأنني "ألهط" ودوماً على بابه.

يكتم الكثيرون ضحكهم. والبعض يقهقه.

يمضي إلى "الغزالة" وهي تلة بيضوية تقع جنوبي البلدة مجتازاً أزقة عديدة، ومقبرة وكتلاً من الأولاد يلعبون الدُّحَل. يحاول جهده التملص منهم. لكنهم يركضون وراءه. يرفعون ثوبه. يخطفون عقاله. يضحك. يحيد. يرجو. يتزلف. يقطّع

الكلام. يلوك الحروف. ثم يتابع سيره وقد حصل على العقال حتى يصل التلة. قربها يوجد حوش يودع في اصطبله "غزالته" وهي عبارة عن حمارة هزيلة سوداء اللون منقطة بالأبيض في رقبتها يجرها وراءه مربتاً على عنقها ورأسها يخاطبها بحنان:

–تأخرت عليك. رأيتك في حلمي تركضين وأنا أركض وراءك لاهثاً يتركها على سفح التلة ترعى، أما هو فيصعد إلى أعلى، ويستلقي قبالة الشمس الغاربة يرمق السماء والجهات والسهول والبلدة بصمت ودون تحديد. بجلاء غير مدرك. لكنه وبانخطاف ينظر تجاه غزالته التي تبادله الالتفات وهي ترعى. ثم يمضي نحوها ناظراً إلى أسراب السنونو والعصافير، وعندما يجلس قريباً منها يتمتم بكلام غير مفهوم، ولا يعرف أحد هل هو يتكلم مع نفسه؛ أم مع الغزالة أم مع السراب!؟. وهكذا تغيب الشمس ويؤوب الرعاة مارين جوار التلة، والفلاحون، وهم ينظرون نحوه. ينادون عليه، أما أولادهم فيركضون نحوه. ينهض. يجر الغزالة محتمياً بها من حجارتهم بينما الأنحاء تنقل صدى ضحكهم وأصواتهم، وتعالي صخبهم.

بقي أن نتكلم عن "بولكنص" درويش الحارة الشمالية الذي لا يغادر جبل "الخضر" الواقع إلى الشمال من البلدة.

في رأس هذا الجبل يجثم جامع خرب ما زال صحن داره، ومحرابه مائلين. يتواجد صاحبنا جوار هذا الجامع، وفي بيوت الشعر المتناثرة لبعض الأعراب على السفح الشرقي للجبل. قيل دوماً أنه يرعى بعض غنم أخيه، وقيل كذلك إن هؤلاء الأعراب هم رعيان أخيه.

أهل البلدة والقرى المحيطة بها يقصدون الجبل للتبرك. يذبحون الشياه. يعقدون حلقات الدبكة يغنون. ولا بد أن يكون "بولكنص" هناك مع مجوزه وشبابته المعلقين في عنقه فهو يتقن استعمالهما. ينفخ بهما ولا يمل. زوار "الخضر" يسرعون لملاقاته لأن الزيارة دونه لا قيمة لها، ولا معنى.

مرات قليلة تلك التي يراه أهل الحارة الشمالية في أزقتها. يحرسه أولاد أخيه خوفاً من تعرض الصبية له. الجميع معجب به أثناء النفخ في الشبابة أو المجوز فهو يغلق فمه تماماً، ويعمل من أحد حنكيه كتلة ناتئة مقلّصاً عضلات وجهه.

يروى عنه أنه لما بلغ الخامسة عشرة لم يكن يختلف عن أقرانه. كان سليماً ونضراً، وفي تلك الأيام كان يقيم في البادية ثلاثة فصول، أما في البلدة فكان يقضي الشتاء. أَلِفَ البادية وبيوت الشعر والحياة الحرة الطليقة. أحبَّ وتعلَّق بإحدى البدويات، وكانا دوماً يرعيان، ويلاحقان الغنم والجِمال وأوجار الثعالب منذ اليفاعة. ينامان قرب بعضهما. عرفتهما مجاري السيول، وأجنحة العصافير، والتماعات النيازك.

غفت في ظهيرة يوم ربيعي تحت إحدى الأشجار متدثرة بفروتها بينما كان القطيع يرعى. كان "بولكنص" يصطاد. جاءها وهو يحمل صيده من الدجاج البري. أشعل النار وانصرف ينتفها ويشويها واحدة إثر الأخرى، وعندما انتهى حملها إليها وراح يوقظها. لكنها لم تستيقظ ولم ترد. كان نومها فوق العادة. قلَّبها. كان جثة هامدة. وكان فيه عقل..!!

"2"

كانت أجمل الأيام بالنسبة إلينا –نحن الأطفال– أيام عيدي الفطر والأضحى. نذهب باكراً إلى الجبانة نقرأ بالأَجْر سورة "الرحمن" ثم نعود إلى البيت مع أمهاتنا. نأخذ العيدية من الوالد. نمر على الأقرباء. نمضي نتدرب على ركب الدراجات. نعتلي الأراجيح. نأكل الحلوى. الأهم من كل ذلك أننا أحرار لا نسأل أين نذهب، وماذا نعمل.؟!

إن أيام العيدين محفورة في الذاكرة بمداد من ذهب، فهي خالية من الأوامر. بعيدة عن الشيخ وعقوباته، وعن الأرض والعمل الزراعي، وعن المضي إلى السوق لحمل الأغراض والحاجيات.

كنا نشعر أننا نملك كل شيء، وتحت تصرفنا كل شيء، ولا من أحد يملك السلطة علينا، وعندما كانت تغرب أيام العيد كنا نحاول الإمساك بقوة بأذيال آخر ساعاتها ودقائقها وثوانيها. كم كنا نتمنى أن تطول. كم كنا نتوق إلى البقاء خارج البيت. نأسف على الفرنكات المصروفة وأرباع الليرات، ونزداد حزناً على هذه الليرات وأنصافها وأرباعها المتبخرة، وعندما

تخلو جيوبنا يكون العيد قد انتهى.

في آخر يوم من عيد الأضحى كنا نتواعد، ونمضي من حارتنا إلى الحارة الشمالية، ومن هناك نمضي مع الجموع إلى السهل المنبسط الواقع إلى الشرق من جبل "الخضر" لحضور سباق الخيل الذي يجري عادة عصر اليوم المذكور.

كنا نركض حفاة متجهين نحو السهل. ناشرين وراءنا مظلة غبار. تركنا أطراف الأرض الزراعية منحرفين نحو الأرض البور. هناك رأينا "فجراً" يسبقنا بقامته الفارعة، ولحيته الدكناء المسترسلة.

كان حافياً ويرتدي ثوباً يغطي نصف الركبة. ركضنا باتجاهه فرحين. صاخبين ونحن نحث بعضنا للحاق به، والوصول إلى مظلة الغبار التي ينشرها خلفه، وعندما حاذيناه أشار بيده لنا أن نسرع وهو يضحك مكشراً إنه يمتطي عصاة طويلة ربطها بمرسة معلقة في عنقه. كان دوماً أمامنا. بدا يقودنا. وبدونا وراءه فرحين مبتهجين مقرين له بالأولوية، والقيادة. لقد كنا خلفه كالأتباع والمريدين.

الجموع تملأ السهل. الخيالة يتواردون تباعاً. الأنصار يحيونهم ويخمنون في مشاورات جانبية الفائز والمجلي من الفرسان. الغبار يكاد يحجب الجبل والوجوه.

وعندما وصل "فجر" تعالى الصراخ والتصفيق والضحك، وأحاطنا جمع من الشباب والأولاد وبعض الشيوخ، وبينما نحن صبيان حارته نحيق به ونزجر من يحاول النيل منه ارتفع نداء صبي يركض نحونا وهو يقول:

-"الألهط" جاء محمولاً في طنابر العتالين

فركض قسم من التجمع الذي زنرنا. حضر "الألهط" متكوماً وحوله جمع الحمالين يضعون حبالهم على أكتافهم وهم يضحكون ويهللون ويتناشدون. يقرصونه أثناء ذلك. وهو يلملم نفسه ويميل ويتأرجح في مساحة الطنبر، ويلوح للأولاد الذين يتواثبون حول الطنبر:

قال له أحدهم:

-أين "الغزالة"؟

-ببطن التلة

-انزل

-اتركوا لي مكاناً

"فجر" هنا على "حصانه".

يفتح شدقيه ملوحاً برأسه. مطوحاً به يميناً وشمالاً. مردداً:

-"فجر"!!

ثم يقهقه مشيراً بكلتا يديه نحو اتجاه ما. قائلاً:

-مسكين..!!

ويمضي الموكب دافعاً "الألهط" أمامه باتجاه "فجر"

يقول رجل مسن:

-ساعة خير

يرد جاره:

-الله يستر

وبينما نحيط بهما، ونضحك، وهما متقابلان ينظران إلى بعضهما. ركض أولاد باتجاه الجبل الذي كنا قريبين من قاعدته وهم يصيحون:

-جاء "أبو لكنص".

كنا نسمع -نحن أولاد الحارة الشرقية- بأسماء هؤلاء الدراويش، ولكننا -ما عدا "فجر"-لم نرهم. كان "بولكنص" رقيق البنية. ينظر بحذر وتوجس حوله. عندما وصل قريباً من الجمع أخذ المجوز المعلق جوار الشبابة في عنقه، ووضع فتحتيه في فمه وكوَّر حنكه، وأمال رأسه، وبدأ النفخ وشكل جمع من الشباب حلقة وبدأت الدبكة.

أشرنا إلى "فجر" أن يرافقنا باتجاه الحلقة، كما مضى "الألهط" مع عدد من الرجال وقد تعالى الصفير والتصفيق، وزجوه في الرتل، وفجأة دخل حصان "فجر" ساحة الدبكة وعم الصفير وارتقى التصفيق مع الغبار أجواز الفضاء.

"الألهط" يشارك في الدبكة "بولكنص" ينفخ في المجوز. "فجر" يلاعب حصانه ويجعله يتقافز ويهدب أثناء ذلك حضر "كريمو" مع صبيان حارته متمنطقاً بالفخاخ. حاسراً عن صدره. قالوا إليه:

-انظر.

يبدو أنه ركز على "فجر" وأذهلته حركة القدمين ورقص الحوافر فوثب وامتطى الحصان وأمسك بإبطيِّ الخيّال. قال عجوز بينه وبين نفسه:

-هذا يوم الحشر. اجتمع من لا تجمع الدنيا بينهم.

الخيالة انكفأوا. العتّالون تركوا طنابرهم وتنادوا لتوسيع الحلقة. صغير مربِّي الحمام "الكشاشين" زاد من وقع أقدام الدبيكة.

وهكذا تأجل السباق إلى العام القادم.

"3"

أولاد البلدة اختلطوا ببعضهم. علت الفرحة الوجوه. تجاوزوا ما بينهم من شجار واحتراب وحاولوا تشكيل حلقة دبكة تجاور تلك التي أصبحت واسعة وكبيرة.

ذلك المساء بقي راسخاً في أذهاننا. محفوراً في ذاكرتنا.

دوماً كنا نتحدث عنه بحماسة ونشوة، وننقِّب في تفاصيله كي نلم بلفتة ما فاتتنا تلويحة من يدها.

وعندما عدنا إلى الحارة عن طريق السوق رأينا للمرة الأولى الجهاز الذي كان حديث البلدة في المقهى ذي البرك الثلاث والنافورات الثلاث.

عرفنا فيما بعد أنه "الراديو" وأنه كان يبث أخبار حرب "هتلر" العالمية...!!



الآمال المُتَبخّرة

قصة: د.محمد مرتاض

أسرّ الحسن إلى زملائه في قرية "بني منقوش" الساحلية المتاخمة للحدد الجزائرية المغربية بأنه يقوم بالتّرتيب للتّوجّه إلى فرنسا.. غبطه جاره إدريس على استكشاف بلاد أوروبا والعيش في ظلّ حضارتها المثيرة.. تواعد معه على اللحوق به حين تسنح الفرصة.

علم سكان القرية بهجرة أحد طيورهم نحو الشمال.. ذهبوا في ذلك مذاهب متباينة: بين الألم لفقده، وبين الغيرة من عشه الجديد الذي بلا ريب سيكون ليّناً، ولكن في عالم مجهول، هائج بالصناعة، مائج بالشقراوات...

الميلود، أحد الشيوخ المُعفَّرين بتراب الأرض، والمصبوغين بلون البادية، والمُعْلَمين بسمرة البشرة.. لم يوافق يوماً على الهجرة، هو قنوع بالارتزاق في بلده، زاهد في البحث عن لقمته في غير مسقِط رأسه.. ألّف من أولاده عُصْبة متكاملة، واستقل بهكتارات عديدة له ولهم... كلما أدرك أحد أبنائه سن الشباب أفرحه ذلك.. يشرع في بناء بيت له تمهيداً لتزويجه.. غبطته القرية كلها على كثرة عياله وسداد رأيه، إنه لم يصنع صنيع جاره "ميمون" الذي انتقل إلى تلمسان، فحشر عائلته في غرفة خانقة لا تتطابق صحياً ومساحةً حتى مع إيواء فرد واحد؛ بلْهَ عائلة تتألف من خمسة أفراد..

أم علي ضجرت من النسج والغزل، وشق عليها أن تترع أظافر ولدها في تنقية الحشائش الطفيلية، وأن يهدر جهده في تطويع هذه الأرض التي أكلت أباه قبله حين عاندها، ورام أن يحول صخورها وأحراشها إلى ما يشبه السهول!... وكم كان يقول لها عندما يخلوان لبعضهما: (الأرض خريدة رتقاء لا يقتحم عالمها إلا من كان شديد البأس، ذا همة وعزم...) وماذا فعل هو الذي كان يقدر كل هذا؟... خرج فجر يوم من أيام فبراير؛ ثم جرفه (وادي بوعلوش) بطوفانه بعدما داهمه فيضان فجائي!...

من أجل ذلك لم تعد ميالة إلى الأرض بعد الذي لحقها منها... سمعت بأن الآلة وحدها هي التي تعمل في فرنسا، أما الإنسان فهو مشرف فقط، يغير اللوالب، أو يراقب البراغي وغيرها.. كانت تحادث نفسها بكل هذا وهي تتمنى أن يخلصها ولدها من البؤس، ويعوضها عن الشقاء؛ فيبتاع لها منزلاً في المدينة، أو يشتري لها على الأقل بغلين تفخر بهما على الصواحب!

لكن جارتها الأرملة والدة حسن كانت عكس تفكيرها، ذلك أنها تقدمت بها السن، ونخر المرض جسمها، وأوشك العمى أن يغشى عينيها، والوقر أن يدق على طبلتي أذنيها نتيجة للعذابات التي كابدتها، والمحن التي تلاحقت عليها؛ رفضت أن تتقوى قوادم طائرها لينتقل إلى ديار الغربة؛ فقالت له في حنان مشوب بالحسرة:

–إنك تعلم أن أباك مات هناك... تحت الأنقاض، في مناجم الحديد...

–أجل يا والدتي... ذاك محفور في ذاكرتي وفكري، ومصبوغ في دمي: (والدي سقطت عليه حديدة ثقيلة أردته حالاً...) لكن الصناعة تقدمت اليوم أكثر، وما عاد هنالك مجال للتخوف من العمل في البلاد الأوروبية... سنّت

حقوق كثيرة كالضمان الاجتماعي، والحماية الاجتماعية للعمال، والرخص المرضية مدفوعة الأجر، والمعاشات للشيخوخة، والعطلة السنوية للعامل...

-أعلم ذلك كله، ولكن أخشى ما أخشاه أن...

-أن أعجب ببلاد (برج ايفيل) ولا أرجع!.. إن وطني علي غال، وخليق بي ألا أذيب جهودي في بلاد الأجانب.

لم يحفل حسن ببلاد فرنسا، كره جوها الخانق وأزيز مواصلاتها، وازدحام شوارعها، وضجيج سكنها، وصخب مقاصفها ليلاً ونهاراً... كتب إلى والدته يطمئنها بعودته إلى القرية... وقع له كل ذلك قبل أن يتعرف على إحدى النادلات في مشرب قرب المعمل الذي يشتغل فيه.. طلب قهوة، رآها تتصاعد بقوامها الرشيق مع آلات القهوة المعصورة... التفت نحوه فلاحظ بروزاً في صدرها، وحمرة في خدها، ورقة في شفتيها، ونعومة متموجة في شعرها، و...

دلفت منه وهي تسقيه، دعاها لمشاركته الطاولة فلبت.. غدا لا يعرف غير مشربها، ولا يرتاد مكاناً آخر للتسلية غير مخمرتها.. تطور في طلب مشروبه؛ صار مداماً لإرضاء "مدام".. لأنه لاحظ عليها نوعاً من التثاقل وعدم التحمس حين يروم قهوة!

عايشته نصائح والدته، أرقته تخوفاتها، اقشعر جلده وهو يراجع تحذيرها: (إياك أن تطول إقامتك أو تثق ببلاد الأجانب.. تذكر مصير والدك الذي دقت عظامه معاملهم!)..

عزم على الرجوع، لكنها هي التي صارت تتزلف إليه أكثر.. عرفته بنفسها:

-إنني من نواحي مرسيليا، تزوجت شاباً إيطالياً وغمرتني السعادة من العيش معه في السنتين الأوليين؛ لكن معاملته تغيرت بعد ذلك، ولما أوقفته عند حده لم يقاوم كثيراً، حيث خرج صباحاً ولم يعد... (ثم وجهت الحديث نحوه):

-من أية جنسية أنت؟

-جزائري.

-هذا رائع!... إننا نتفاهم مع الجزائريين أكثر من أي شعب آخر، أو هذا ما تعتقده بعض الشعوب على الأصح!

لم يجب بشيء...

دعته هذه المرة إلى أحد المطاعم القريبة من مسكنها، فلما أصابا طعامهما، عرضت عليه مرافقتها لبيتها بحجة تغيير ملابسها، فلما حل مسكنها لم يلف غير غرفة واحدة، فتساءل في نفسه: (كيف تبدل ثيابها؟...) لم يكن هذا هو ما يحير صاحبته بلا ريب، فقد انبرت لثيابها تخلعها قطعة قطعة في تباطؤ متعمد، وفي تفنن أمام المرآة!.. ثم من غير استحياء أو تردد أهوت عليه فضاع في عطرها وتطويقها له قبل أن يستسلم لمهارتها في مثل هذا الموقف؛ حين تحكم الحبائل التي تنصبها لطريدتها!

عاد إلى غرفته مساء تغمره نشوة عارمة، وتلفع حياته آمال وهمية.. قص على رفاقه ما كان بينه وبين "جاكلين"... حذروه من المضي معها في هذه الغواية، لكن جنون الشهوة كان أقوى من تخويفهم له... لم يعد يفكر في الرجوع إلى وطنه... وما أزهده في ذلك أكثر هو وفاة والدته... هكذا سولت له نفسه.

اتفقا على الزواج، استأجرا منزلاً في جنوب باريس، أجهده العمل، وأضناه الشقاء... لم يفكر في نفسه ولا في الزمن الذي قضاه في فرنسا... كثرة العرض جعلت منه ثريا يملك فندقاً متوسطاً ومطعماً... التمست إليه في غنج ودلال أن يكتب كل شيء باسمها لتفخر بطيبة معشره وكثرة حنانه على قريناتها وقرنائها.. فعل ما أملته عليه من غير مقاومة أو تأن!

تباعدت المسافات بينه وبين بلده، تضاعفت المدد الزمنية... صار أهله يذكرونه فيزورونه... يقابلهم مرغماً؛ لكن

خفية عن امرأته الفرنسية؛ ولدقائق معدودة فحسب..

زاره ابن عم له، نظر يميناً وشمالاً ثم أخفى في جيبه ورقة نقدية من فئة خمسمئة فرنك.. كاد ابن عمه يسيل العبرات وهو يعلم أن هذا إذن له بالفراق... ثم كأنه استكثر عليه عطيته فقال له:

–كن رجلاً ودبر أمرك.. لا تتعود على الاتكال!

حدق إليه في شزر، ثم أعاد له نقوده بعصبية جلية، ثم نفر منه وهو يتقيؤه... آلى على نفسه ألا يرى وجهه منذ هذه اللحظة ما دام مرتبطاً بتلك الماكرة، لكنه لم يقاوم محبته له، فهو ابن عمه، وشجرة العائلة لا يجف لقاحها وإن تقادمت عهودها، لذلك كان يتحرى أخباره من بعيد.. صرمت له زوجه الفرنسية من بطنها بنتين وولداً... ذاع الخبر.. لم يعد أكثر من مستخدم عند سيدته هذه.. ولده تزوج بأجنبية منذ سنة.. بحث عنه طويلاً ثم غسل يديه منه... فوجئ به في أحد الأصباح يأتي لزيارة البيت ومعه أفعى!.. استقبلته والدته بحفاوة منقطعة، وظل هو ذاهلاً لا يدري ما يصنع؛ عاودته رجولته فقال لها:

–ما هذا التصرف؟.. ولدي الوحيد يتزوج دون موافقتي؟

قهقهت زوجه عالياً في نشوة المنتصرة وقالت له:

–هناك في بلادكم المتأخرة لا بد من موافقة الأب ومباركته.. أما هنا(بلد التحضر) فالولد والبنت يقترنان ببعضهما من غير إشكال... أو نسيت؟!.. حين تزوجتك، فهل استشرت أبي في الزواج منك؟... لم تريد أن تطبق تقليدك على ولدنا فحسب؟

أجاب بغضب وانفعال وتعنتر فارغ:

–هذا هراء... أولادي يظلون أولادي، وأنا أظل أباهم.

قالت تصحح ادعاءه:

–كنت أباهم؛ أما الآن فأنت مستخدم لديهم... الأملاك كلها بيدي، والتربية بإشرافي، والقوانين في بلدي تؤيدني وتعاضدني، وإن أبيت هذا الوضع، فارْتد معطفك الفضفاض هذا وسافر في أول طائرة تنقلك إلى بلدك؛ وكر الشقاء والعنت!

لم يرد عليها هذه المرة وإنما ابتلع عباراتها كسم ناقع، وتملى حاله وهيئته... كيف يعود إلى بلده؟.. ماذا أبقت فيه بلادها الظالمة، ومعاملتها القاسية هي له حتى يرجع؟.. يعود هيكلاً عظمياً وشعراً أبيض كأنه صوف خراف الشتاء.

فارقها من هذه اللحظة، وذهب هائماً على وجهه، تخنقه الأدخنة، ويبتلعه المصير المجهول.

الجزائر– تلمسان



صـدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

الريشة والحلم

قصص...طلعت سقيرق

السِّرُّ

قصة: محاسن الجندي

كنت شاهدة خفيَّة على كل شيءٍ، لا أحد يعرف ما عَرفت، لذا تراني أحتار، ماذا أفعل بهذه الحقيقة التي باتت مُلك يدي.

وإذْ هدَّنِي التعب، ولم أعد أحتمل، قررت أن أروي لكم ما حدث..

فلتقرِّرُوا أنتم، ولتُقدِّروا مدى عذابي لامتلاكي ذلك السر، الذي ظل يعذبني ويُلح عليَّ، كمسمار طويلٍ داخل دماغي..

تعرفت عليهما في الجامعة، وكنت صديقة مشتركة بينهما، وكانا صديقين حميمين على الرغم من أن كلاً منهما كان نقيض الآخر في شتى النواحي، حتى في الشكل والمظهر.

كامل: أبيض اللون، ذئبيُّ العينين، طويل القامة، ساحق التأثير، إذا تكلم بدا كلامه كالهمس، تتبعثر خصلات شعره السوداء على جبينه، وكأنها تعكس دون أن يدري ذلك الترف، واللامبالاة، والفوضوية في سلوكه.

صفة أخرى، تميزه عن الآخرين، تلك النظرة البعيدة العميقة، التي تُشْعرك أنك أمام كهل في السبعين من عمره، وقد جرَّب تعاسة الحياة، وخَبِر كل صنوف ومصاعب الدهر.

ما كان يرعبني حقاً في شخصيته، (فلسفته العدمية، ورؤيته للوجود) وإنَّ الرجفة لتسري في جسدي لمجرد تذكر عباراته.

كان يهمس لي بكلمات واسعة الصدى، وكأنها تخرج من بئر عميقة القرار:

–أنا إنسان معذَّب، قلق، لست حياً فيما أفعل، يا (نمير)..!

أريد أن أنجو من هذه التفاهة، إنني أُشبْه أسطوانة تتسرب منها الحياة كفقاعات.. إنها أسطوانة ممتازة.. إلا أنه لكي يعيش الإنسان يجب أن يكون أكثر بكثير من ذلك..!

يتملكني شعور دائم– أنني في صحراء قاحلة والصمت يحيط بي والشوك ينبت حولي– لا يفارقني ماذا يعني لكِ ذلك..؟ أجَبْتُ بحيرة وتلكؤ:

–لست أدري..؟ يقول:

–حسناً.. أنا أجيب: يعني أنني أرتبط بحرب لا نهاية لها، حرب وجود، مع عدو ليس من هذا العالم.

في لحظات نادرة، أشعر أنني أمتلك العالم بين يدي، ثمَّ فجأة يتزحلق كالصابون، فلا أرى غير الهواء الفارغ من كل شيءٍ إلا الصمت، وكأن الكون يتحول إلى ضباب، وسديم، وعدم، وعدم..

لا أرغب في شيءٍ، ولا أملك شيئاً، ولا أستحق شيئاً. كل ما أرغبه ألا أستمر طويلاً في هذه الدوامة، أن يأتي خلاص ما.. من داخل ذاتي، من خارجها، ما يهمني هو الانعتاق من هذا النفق اللعين.

أقول له، محاولة أن أُسريِّ عنه، أو أن أبعث شيئاً من الأمل في نفسه:

-لكنك شاب في مقتبل العمر، ولا ينقصك، مال أو جمال، أو ذكاء، وأمامك المستقبل.. و..

يسكتني بصوته الخافت المخيف:

-عن أي شيءٍ تتحدثين..؟ أنا روح يابسة، أحس وكأنَّ خلايَايَ من الثلج فلا شيء يفرحني، ولا شيء يحزنني، كرة من الجليد..

قولي لي بربك..؟ عندما تَصلِيْنَ إلى هذا الحد، هل يمكنك أن تَرَيْ جمالاً في هذا العالم..؟ أهناك طريق أبعد من هذا الموت..؟

يصمت قليلاً، وقد تشنج وجهه.. ثم يقول فجأة:

أتعرفين ما هو أَرْدَأُ شعورٍ يصل إليه الإنسان..؟

أجِيب ببلاهة:

-لا أعرف..!

-إنه ذلك الشعور بأنه يخسر كل يوم شيئاً، لم يملكه يوماً- حياته، سعادته-

أقول وأنا أحس كياني يتضعضع أمام كلماته الغامضة المخيفة:

-لكنك إن استطعت أن تحب..، أن تحب أسرتك، أصدقاءك، الأطفال، المرأة، ألا تحبُ (ربيعاً)..؟ كم تبدوان رائعين حين تلتقيان معاً.

يقاطعني ساخراً، ثم يضحك بألم:

-هذا هو الجحيم بعينه، إنه لعذاب أكتوي بناره كل يوم، إنني عاجز، لا أستطيع أن أحب، كففت عن الانفعال منذ أمد بعيدٍ، قسماً..!؟

إنني حاولت أن أرتدي عباءة الحب، ولو كانت مدججة بالدبابيس، أن تَخِزَنِي، أن تجرحني، علَّ الدماء تسيل، علَّنِيْ أشعر أنني مازلت حياً، علَّ ألمي يصل إلى الشاطئ، أتوق إلى الاحتراق بأية نار..!

كنت أتلقى تصريحاته بخوف وألم وقلق. حاولت أن أساعده، لكني فشلت، مازلت أذكر مرة، في إحدى المحاضرات وكانت عن تاريخ البشرية، عندما نهض، وهو يقاطع الأستاذ، قائلاً بتوتر:

-دعني أقول لك شيئاً عن تاريخ البشرية يا أستاذي العظيم..

نحن البشر عبارة عن نمل يداس بحذاء غير مرئي، كل ما في الأمر أننا أمام شاشة سينما (والمدعوة حياة)، تلك الشاشة هي واقع وجودنا، حروبنا ومعاركنا، سِلْمُنا وسعادتنا، ليست أكثر من أطياف ترقص وراء هذه الشاشة اللعينة، هي في عدم وجودها كالأحلام.

إننا من الهشاشة بحيث إننا لا نملك إرادة القوة، لنرى ماذا وراء هذا العالم..! قل لي يا أستاذي الكريم..؟!

ألمْ يتعب (فان كوخ) من البحث عن الحقيقة، فتَقاعد من هذا العالم نهائياً، برصاصة، ومضى متسائلاً، إذا لم يكن وجوده ضباباً..؟!

أجابه الأستاذ مبتسماً مُعْجَباً:

-لكنه مضى جسدياً، وبقي فنه أثراً خالداً، عبر الأجيال..!

أجابه متبرماً نزقاً متسائلاً:

-وَهْمُ الخلود أيضاً؟ يا للكارثة..! وماذا أفاده فنه أثناء حياته..؟

لقد مات، وهو يتضوَّر جوعاً، للخبز، للحب، وللرأفة الإنسانية مات وحيداً.. كحيوان منبوذ.. لا كإنسان عظيم..

أقول لكم الصدق: كنت في تلك اللحظات، أزْدَادُ إعجاباً به، إذْ يستطيع -وهو صغير في السن- أن يناقش أساتذة الجامعة، مُدهشاً، إياهم بفلسفته، ولم أكن أعلم أنها كانت هوة عميقةً يحفرها ببطءٍ، ليغيب في أعماقها دون عودة.

كثيراً ما كان قدوم-صديقنا ربيع- يعدل الجو المأساوي، ويخفف ويهدئ من حدة ما يعتمل في صدر كامل، من قلق وضياع وسوداوية.

ربيع: المختلف عن كامل في شتى النواحي، مازلت أذكره، والغصة تملأ فمي.. كان أسمر اللون، واسع العينين، عربي السِّمات، بريء الملامح كوجه طفل، رياضي الجسد، نقي السريرة، عفوي السلوك، محبوباً من الجميع، لِغَيْرِيَتِه واندفاعه، وإيجابيته في علاقته معهم.

شعاره في الحياة (الدنيا جمال وخير، ومتعة لا تنضب)، نهر متدفق الجريان، يأخذ أبناءه معه، متلاشين مع مياهه المتدفقة، كما يتلاشى الحلم عند الفجر، فلم لا نغتنم الفرصة القصيرة التي نعبر فيها هذا النهر الجميل..؟

هو في حبه للحياة، عاشق متصوف بجدارة، الحيوية والعطاء سر وجوده..

علاقته بالكون: علاقة تفاعل وحب ورقة، بدءاً من الطبيعة، مروراً بالأهل والأصدقاء، والأطفال، وانتهاء بالحيوانات والطيور..

مَا كانَ يُنَغِصُهُ، سوءُ أحواله المادية، واضطراره للعمل في مصنع لساعات طويلة..

يَمُضُّه أن وقته يُغْتَصَبُ منه، دون فائدة كبيرة، لذا يحاول دائماً بث كل طاقات الحياة في الوقت المتبقي من نهاره، مخترعاً المعجزات، ليعيش مع الجميع لحظات من السرور، رائعة، ومكثفة، خاطفة، سرعان ما تبتعد، كما يبتعد السلام عن أرواحنا في صحراء حياتنا الواسعة.

من هنا كان حضوره ضرورة لا غنى عنها، بالنسبة لنا نحن- أصدقاءه-، فمرحه وبساطته، ينشران عبق السعادة والفرح، وفكره وعقله جاهزان دوماً لِحلِّ أزماتنا ومعضلاتنا ومشاكلنا، وحيويته الخارقة حاضرة دوماً، لاختراع المناسبات والرحلات، والنزهات... وكأنني أراه الآن أمامي.. في إحدى الرحلات الجامعية التي أعدَّها وأخرجها بنفسه.

كنا نجلس متحلقين بعد الغداء، نروي أحاديثَ طريفة، ونتسامر، ونناقش، فإذا به يَظهر فجأةً، ممسكاً عوداً ودفاً، ناولهما إلى صديقنا رعد، موبخاً وشاتماً

-يا للرعب..! يا للشيخوخة..! يا لبلادتكم..! انظروا إلى أنفسكم كيف تجلسون كالعجائز!! ثم توسط الجميع، والتفت إلى رعد قائلاً:

-هات يا رعد..! هيا..! عودك رنان.. عودك رنان يا علي..

ثم قدِمَ إلي، وأخذني من يدي، ثم خاطب الجميع قائلاً:

-أيها الأصدقاء.. الرقص لغة الروح التي تمنحها العطر والشذا، لغة أذكى من الكلام.

الكلمات فيها.. أشرس رقصاً، سنرقص كخيل، أيقظها القمر في قلب المراعي، ستنفض عرفها الشاحب، وترتمي على حواجز القلق، صاهلة، مهتزة بالحياة، وكالعصافير التي تندفع إلى جريان الأشياء التي لا تضبط، سنندفع هكذا..

ثم بدأ يتلوى على الأنغام، ضاجاً بالنشاط، متمزقاً بالحيوية، وكأن الموسيقى المجنونة قادته إلى نهاية ذاته، بل إلى أبعدَ، حتى صار إلهً، إله رقصة النار، نار الحياة المتوقدة في روحه..

وبقفزة واحدة، كان إلى جانب كامل الذي كان منفرداً عن الجَمْع.

وأخذ يصرخ به:

–هيه أيها الميت اليابس..! الصمت يبدأ بعد الحياة وليس أثناءها.. كل شيء زائل، لا شيءَ يدوم، والشباب لا يدوم، تَخلَّ قليلاً عن فلسفتك اليابسة..! هيا إلى الجمال والرقص، إيقاع الرقص ينسينا كل شيءٍ، يذكرنا أن ليس لنا سوى رقصة الحياة، يستكشف ما يعتمل فيَّ وفيك، وما يضنيني ويضنيك، آلاف الأعصاب والعروق والشرايين تتدفق بكلمات يقولها الجسد والروح معاً.. ولا أرَقَّ.. ثم أخذ بيده إلى منتصف الحلبة، وشرعا بالرقص والجنون.

وبلفتة من لفتاته، رأى فتاة منزوية، اقترب منها وقال:

لو أطْبَقتْ كل كهوف الحياة على رأس الإنسان، فإن الحب سيكشف عن جذوره حتى في أعمق أعماق الجحيم، إذا كُنْتِ تحبين فاجعلي الحب يلهب الكون في أعماقك، ليخرج ويتنفس بحرية..

ليعلن أنك لست عبدة في سجن مُسَوَّرٍ..

ثم سحب يدها وشرعا في الرقص والغناء، كان متأججاً، ملتهباً، كنار تشتعل، يا إلهي..! كلما انهالت عليَّ الذكريات، بصُورها، ازداد ألمي وعذابي.

ربيع، اسم على مسمى، لكن الغريب والمدهش أنه وكامل، المتناقضان دوماً، والمختلفان في كل شيءٍ لا يفترقان، أنّى تَجِدْ ربيعاً، تجدْ الكامل، المنطفئ، اليابس، العابس، وربيع الشَّلال، الدافئ، المتدفق حبوراً وسعادة..

فها هو ذا ربيع في إحدى نزهاتنا إلى الجبل، يمسك أذن كامل ويفركها بحب، ويقول له:

انظر أيها الخمول عديم الإحساس..! إلى هذه الأزهار التي تتضوع عطراً، ألا تنتظر بفارغ الصبر من يشمها، ويتحسسها بيديه، وتلك الأشجار التي ترقص أغصانها وترتجف شوقاً إلينا، ورغبة بمبادلتِنا الحب لقد خُلِقت لنا نحن البشر إنها كالأنثى، يا صديقي..!

الأنثى التي لا تعيش ولا تتألق إلا بالحب والحنان.

ثم اقترب مني، ونظر في عيني، ركع قليلاً، وبحركة مسرحية، قطف وردة وقدمها إلي مبتسماً كملاك قائلاً:

–من الطبيعة الأم، إلى ابنتها البارة

ثم فتح ذراعيه، وتألقت عيناه ببريق أخاذ، وأخذ يقفز، ويدور كطائر مغرد يرى في الطيران الحقيقة الكبرى.

ثم لكز كاملاً، صائحاً به:

–أيها النذل أمك الطبيعة تناديك

ويقاطعه كاملاً قائلاً:

–تناديك وحدك، أنا لا أشعر أن أحداً في هذا الكون يناديني، لا شيء أبداً، وإذا كنت مرتاحاً وسعيداً، فاتركني يا أخي.. قليلاً، عفَّ عني..!

أنت معقد، ومجنون..! انظر وتمعن، وانظري أنتِ يا نمير.. إلى الشمس التي تغمرنا بأشعتها، وكيف تتسلل من بين الأغصان، كخيوط من ذهب، تدعونا لشهوة الحب والانخطاف، تمد أصابعها الذهبية، لتُثِيرَ أعماقنا السوداء..

ويغمزني بإشارة ساخرة إلى كامل قائلاً، إنه غبي، ثم هجم نحوه، ودفعه أمامه صارخاً:

–ليسقطِ الحزن، ليسقطْ كل إنسان بليد، ولتعش اللحظات المكثفة الرائعة إلى الأبد.

إذا سألتموني أيها السادة، ما هي أجمل الأيام التي عشتها في حياتكِ، فسأقول تلك هي.. التي قضيتها برفقتهما، أحَبُ اثنين إلى قلبي، وأصدق مَن عرفت، ولا أكتم أن صديقاتي كن نادرات الوجود، إذ أن اهتماماتهن تختلف عن اهتماماتي، وآمالهن تغاير آمالي، لذا تعلقت بصدِيْقيَّ الجميلين ذلك التَّعلق.

لكن لا شيء يستمر–كما قال ربيع– ليس هناك يوم يشبه الآخر، ولا ساعة كسابقتها، فالوقت بما يحويه من

أحاسيس ومشاعر، لأن الزمن ليس بمعزل عن الأحداث وأن الزمن يعني التجربة والأحداث التي تُعَاش.

ففي يوم من أواخر الصيف رأيت كاملاً يخاطب شخصاً غريباً، ينم مظهره على أنه من خارج إطار الجامعة، ثم يخرج من جيبه رزمة كبيرة من النقود، يعطيها للرجل ذي الهيئة الغريبة، والمريبة، ويودعه، يلتفت حوله بارتباكٍ وكأنه يبحث عن أحد ما، تقع عيناه عليَّ، فيلوح لي، ويقترب مني، يبادرني:

–مَرْحَباً نمير، كيف حالكِ..؟ أخيراً سأرتاح..

ولم أدعه يكمل، سألته: من هذا الرجل..؟

–لا تأبهي.. زميل قديم من أيام الدراسة، رفيق الحارة، إنه طيب، وسوف يساعدني، أسأله:

–بأي شيءٍ سيساعدك مثل هذا الإنسان..؟ شكله ليس مريحاً، ولِمَ أعطيته نقوداً..؟

–كل ما في الأمر أنه سيُعِدُّ لنا نزهة جميلة إلى البحر، نهار الثلاثاء، سنذهب أنا وأنتِ وربيع، لنودع الصيف والبحر، قبل أن يأتي الخريف وبضحكة صفراء يتابع:

–ألا تتذكرين قول ربيع (البحر ينادينا، لِنَغُصْ في غموضه الرائع)

وها نحن نلبي النداء، هل أنا مخطئ..؟ ويصرُّ، قائلاً:

–ستذهبان وإلا سنغضب أنا والبحر.. منكما

عندما غادرني.. خالجني شعور مبهم، لم أعرف كنهه، وساورتني شكوك حول الرجل الغامض الذي التقاه كامل..

جاء يوم الثلاثاء، وكانت بداية الخريف، ذهبنا إلى البحر المزنَّر بالغابات والغموض، قضينا يوماً، في حضن أُمِّنا الغابة، وحضن أبيْنا البحر..

لكنه ليس كالأيام، فالمذاق الذي تركه في فمي مختلف جداً.

لم أذق مثل طعمه في حياتي كلها، وما زالت آثار عَلقَمِه عالقةً في حلقي إلى الآن.. كنت أراقبهما من بعيد، وهما في لباس البحر، يقتحمان الموج سباحة رائعة، يغيبان تحت الماء الفضي، ثم يظهران بعد قليل في مكان آخر، وقد التمع جسداهما البرونزيان، تحت أشعة الشمس الذهبية، التي كانت تبارك تدفق نبض الحياة فيهما، يطفوان، يغوصان، يعبثان، يتضاربان، يتسابقان، سباحة، وتراشقاً، كدلفينين من دلافين البحر في استعراض سيرك عالمي..

يصل صوتهما إلى أُذني عبر الأثير الندي، صاهلاً بضجيج الحياة وزخمها كإلهين حقيقيين من آلهة الجمال والنقاء، في مرح يشبه لهو الأطفال.

فجأة غاب صوتهما، وعلا صوت آخر إنه صوت طلقات نارية، لم أميز في البداية شيئاً، بعدها مباشرة، رأيت كاملاً، يصرخ ويدعوني إليه، مشيراً بيديه إشارات جنونية..!

وصلت إلى طرف الشاطئ، فشاهدت ربيعاً مسجىً أمامه، ودمه ينزف بغزارة، عصفت بي الدنيا ساعتها، وضربتني كفاً مؤلماً على أم رأسي، فصرخت وعويت كذئبة مجروحة، يا إله السموات.. إنه مصاب برصاصة..؟!

ثم ركعت، واحتويت جسده بين ذراعيَّ، خاطبته: –وأنا أضرب وجهه كي يفيق– ربيع...! لا تمت، أفقْ، أرجوك، لا تغمض عينيك..!

نظر إلي، بنظرات زائغة ذابلة، وبابتسامة شاحبة تمتم:

لا تحزنا.. قلت لكما دائماً إنها الحياة، حلوة لكنَّها ماكرة.. وقصيرة

ثم سكت مطبقاً عينيه إلى الأبد.. صرخت بأعلى صوتي: ربيع..! ربيع.. الربيع لا يموت، الربيع لا يموت.

كان كامل إلى جانبي، يرتجف ويهذي، مصفراً شاحباً، قائلاً:

-أنا قتلته، أنا قتلته.. لا.. لا.. أنا بريء، قلت لذلك السافل قلت له، أن يقتلني أنا، لا أنْ يقتل ربيعاً، قلت له: أريد أن أموت وأنا أتعمَّد بمياه البحر، لأنني جبان، أنا جبان، أنا رعديد.. مجنون.

عندئذ هَجَمْتُ عليه بكل قوتي، وبدأت أضربه بجنون.. صارخة:

لماذا؟ لماذا.. فعلتَ ذلك..؟ أيها الجبان الوغد..؟

أخذ يبكي ويصرخ ممرغاً وجهه في الرمال، وفي دماء ربيع القانية ويقول:

يا إلهي.. ما هذا العقاب.. أردتُ أن أتخلص من كامل اليابس القبيح، فإذا الأقدار تسخر مني، أيها الإله..! لقد سمعتني؟ نعم.. كنتَ موجوداً، وسمعتني..! وسخرت مني، تريدني أن أرى صديقي الحبيب ميتاً أمام عيني.. هكذا.. هكذا..

ولم أعد أسمع شيئاً من هذيانه.. فقد اكفهر وجه السماء، وتلبدت بغيوم سوداء فاحمة، وهاج البحر وجن، وعلا الزبد فمه، واصطخب ضجيجه مهدداً واعداً، وهجمت أمواجه متدحرجة بغنف، وهي تلطم جسد كامل بزبدها العارم، وامتلأ الأفق بالنوارس الغاضبة المرتعدة القادمة نحونا، ثم حطَّت جميعها حول جسد ربيع، وشق البرق أفق السماء، مصحوباً بهدير الرعد، معلناً قدوم العاصفة.

وهطل المطر بغزارة، غَسلَنا، بلَّلنا، شاركنا جنازة ربيع، حزناً، وبكاء، ودموعاً مدرارة. إنها الطبيعة تعزف سيمفونيتها الجنائزية، مشحونة بالغضب والأسى والرعب لِموت صديقها وعاشقها، وكامل يهذي ويصرخ بجنون وعويل. لم أدرِ كم مضى من الزمن، وأنا أضم الاثنين صارخة نادبة.. لكن الوقت قد فات، ولم يعد للصراخ والبكاء معنى..

ها أنذا الآن.. أجلس وحدي بدونهما، ومعهما، وكل يوم، وطوال الساعات وعلى مر الدقائق، أستعيد ما جرى، ولا أصدق.. أهو كابوس أحلم به كل ليلة..؟ أكان حقيقة، أم خيالاً، أم حلم يقظة..؟ بل هي الحقيقة أقولها لكم.. كما جرت معي.

أراد كامل أن يستقيل من لعبة الحياة ويرتاح منها، لكن شظايا قنبلته الموقوتة أصابت أعز إنسان لديه، فأطفأت شعلة الحياة في مَنْ كان يشتعل عشقاً وحباً بها، والذي كان يريد أن يعيشها أكثر مما يجب. وكامل الذي أراد الخلاص من عذاب هواجس العدم، يموت كل يوم ألف مرة، وأكثر مما يجب، هاذياً بالفناء، مشوياً بنار الألم والحرقة، وعذاب الضمير. كلاهما تعمقا في فهم لعبة الحياة أكثر من المعتاد.

وبقيت وحدي أحمل ما كانا يحملانه عبئاً فوق كاهلي، وسوساً ينخر ذهني، وأسئلة تتغلغل في تلافيف دماغي كالأفاعي:

-أيهما كان على حق؟ وأيهما كان مخطئاً..؟

من أدار ظهره للحياة..؟ أم مَنْ فتح صدره لها..؟

أم أن شخصاً مزيجاً من الاثنين هو المحق..؟

أو ربما كان شخصاً مختلفاً عنهما..؟

ما رأيكم أنتم..؟

في هذا السر الذي بقيَ ليُعَذبني، كمسمار طويل في الدماغ..!!

❑❑❑

في الشارع، على الرصيف

قصة: سحبان قدري العمر

غزل

انطلقت السيارة، فرقعت "شفّطت" حشرجت بخشونة، ثلمتْ صفحة خد الشارع. السائق ينقل من سرعة إلى أخرى، يستبيح الدرب ويدميه، يتلوى كأفعى من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار. فرملها، فاهتزت كسلالم متحركة، تعالى صريفها وصريرها... هدأت العاصفة، انسابت السيارة بهدوء، حاذتْ الرصيف، أخرج يده من النافذة، أشار إليها، مال برأسه كأنه يريد أن يقضم أذنها. فتاة طويلة شقراء، نسمة عطرها تتطاير في الهواء، فردت غدائرها، رمتهما على كتفيها. تتجاذب الحديث مع صديقتها، لاهية عنه تماماً، تصهل، تمور حيوية وشبقاً، صوتها هديل حمام، وفي نظرتها التماعة لُجين...

دعاها، تمنّعت، التهمه طيفها. السيارة أضحت نزقة عصبية المزاج، شفّط ثانية، سبق الريح... رجع القهقرى، تلوّى كأفعوان، كاد يصطدم بعشر سيارات، انحرفت عن مؤخرته قبل أن "يطبطب" عليها... كاد يلتصق بالرصيف ثانية، عبّ جرعة من الهواء، زفرها، انتفخ كطاووس، هدأ أنين المحرك. لا بد أنه سحرها بألمعيته ورجولته، فقد غدت أعتى السيارات الأمريكية نعجة ذلولاً تحت قدميه... انتظر أن تفتح باب السيارة، وتلج من تلقاء نفسها، تعتصره بين ثدييها، ثم تشبعه لثماً وضماً وشماً... أوليس "مارادونا" السيارات قادماً كالإعصار؟!..

تجاهلته ثانية، انهمكت بالحديث مع صديقتها، تعمّدت أن ترسل ضحكة مستخفة في الهواء، التمعت عيناها، انصبّ شعاعها تجاه الحديقة العامة. أظهرت ملامحها أقسى درجات اللامبالاة..

–يا حلو، متى تحنُّ علينا؟!.. ضاع الصدى في الزحام.

صعلوكٌ من عباد الله الأشقياء، امتطى "خنفسة" وقع في مصيدة الشارع، احتار في أمره، سدّ عليه الطريق، ضايقه كاد يكتم أنفاسه..

لم تُجدِ شفاعات قريش، لم يلمح في الفضاء الواسع خرم إبرة ينفذ منه... اغتاظ، أحسّ جبلاً يجثم على صدره.. صبّر نفسه، أسلم أمره إلى الله...

غفل عنه، شغلته الشقراء، سنحت له فرصة غالية للتجاوز قد لا تعوّض، انزلق في ممر ضيق بسلحفاته، ونجا بجلده...

انتفخت أوداجه، عجعج وجهه، جحظت عيناه، طفح الزبد من شدقيه، فضيحته مجلجلة، عورته ظاهرة للعيان، ربِّ كما خلقتني... نظرات الحلوة الشقراء طافحة بالشماتة والازدراء...

اشتعل الفتيل، وَلوَل الصاروخ، علا زعيقه، نهب الأرض، تواثب، كموجات مدٍّ هائجة في شاطئٍ صخري دُببت رؤوس خلجانه كالرماح...

صافرته الحادة ركبت أعنّة الرياح... أدرك الخنفسة الحمقاء... لبد عرضانياً، سدّ عليها طوق النجاة، زعق، نهق... أين المفر؟!..

اقتحم سلحفاة عدوّه كثور هائج، عاقره بحذائه ومجامع يديه، ركلاً وصفعاً، بصق في وجهه، انثالت (نياغارا) الكنيف.. تكوّر، احتضن كدماته، شخب الدم من منخريه، ابتلع الشتائم، لم ينبس ببنت شفة..

برّز صدره بزهو، هطلت نظراته الشهوانية، تلتهم الشقراء، عبّ هواء ملء رئتيه، أرعدت قهقهته... تلفّت بكبرياء... "أيتجاوزني وأنا ابن الأكرمين"..

***

جملان في الصحراء

جملان عملاقان في الفلاة الواسعة، سدّا غرة الأفق... توقفا فجأة وسط ممر ضيق يمتد بين كثيبين رمليين... تخاصرا، لويا رقبتيهما، حمحما، ثم أخذا يرغيان... تطاول الطابور خلفهما من الخيل والبغال والحمير والقطط والكلاب...

التفت الجمّال الوسيم إلى صاحبه وقد طرقت الأفكار الأكاديمية أبواب فكره:

–سهرتنا البارحة صبّاحية كالعادة، آن لك أن تقتنع. أنت لا تقدر أن "تفتّ أو تغمس معي" غلبتك عشرة أدوار، سأحرمك أن تمسك الورق ثانية... يا صاحبي، تمرن، تثقف، وبعدها العب مع المعلمين...

قاطعه الجمّال البدين:

–دعنا من الهذر، ألم يكن ختامها مسك... صبيتان تردان الروح، ذقنا معهما رحيق الهوى... التمعت ألحاظهما بالنجوم، لقد كنا بحق الفارسين المجليين...

ردّ عليه الوسيم:

–غدوت شاعراً يا... من أين حفظت هاتين الجملتين... بالمناسبة ما أخبار سمراء مضاربكم... ألا تزال تتدلل عليك؟!

انتفض البدين:

–خسئتْ، ألف واحدة مثلها لا تغبّر على خفي...

يستمر الرغاء ويعلو خلفهما النهيق والصهيل والنباح... الجمّالان العنيدان العتيدان، يصمّان أذنيهما، نكاية وتشفيا بالسوقة والدهماء، يشرّقان في حديثهما المصيري ويغرّبان...

تلتقط أذنا الجمّال الوسيم شتائم وسباباً، تخترق طبلة أذنيه... يلوي جذعه، يمد عنقه، ينكفئ إلى الخلف، يزجرهم بنظرات نارية:

–أيها القطيع الهائج الداشر، يا هَمَجْ، لقد قطعتم عليّ سلسلة أفكاري، زهقتم روح حواري الأكاديمي.. والله لن نتحرك قيد أنملة "أعلى ما في خيلكم اركبوا" ومن لا يعجبه فلينطح قرنيه في الخلاء، فالفلاة واسعة...

بإشارة متعارف عليها، يُشدّ الرسنان، ينطلق الجملان كالبرق، تصطك الأرض بمخالب خفيهما، يتصاعد الغبار والرمال... تظلل غمامة سوداء، القطيع المتحرك خلفهما، لتسبغ على المشهد رومانطقية شاعرية أخّاذة...

***

جمل عصري

"سيارة سوادها حالك كثوب الغراب. يا ما شاء الله، خزيت العين، ترى ولا تُرى، ستة أمتار بثلاثة...

توقفت في ساحة، أشبه بشريان تتفرع منه ستة أوردة... رُكنت معوجّة كيفما اتفق... ولكن والشهادة لله، فقد تركت فرجة لأربعة مفارق، وسدت مفرقين فقط... الكذب والمبالغة حرام.. أبوابها الأربعة فتحت على مصاريعها، آلة التسجيل تصدح على الموجة العريضة، بأغاني الجاز والروك. المحرك بقي يهدر بألحان "السيكا والبيكا"، يبدع مع ألحان الجاز سيمفونية القرن الحادي والعشرين...

يبدو أن السائق كان على عجل، فنسي أن يطفئ المحرك، قبل أن يغادر السيارة مع صديقته، فبقايا من عطرهما مرمية على الرصيف، أما أبخرة السُّخام فلا تزال تملأ الساحة.. دلفا إلى "سناك" مجاور لتناول المرطبات، التصق الفم بالفم والفخذ بالفخذ، "لو مر سيف بيننا، لما درى أجرى دمي أو دمك"...

دوريتان: راجلة وسيارة، حضرتا على جناح يمامة، عاينتا المشهد عن كثب، أدارتا أقفيتهما، ظنتا للوهلة الأولى، أن هناك مشكلة، حيث لا مشكلة...

أعداد من السابلة صفعت وجوههم خيوط من شمس آب، تشرذمت أشعتها ثم تجمّعت منعكسة عن زجاج السيارة. ترمّدت ملامحهم، وصدئت أحداقهم واصفرت مآقيهم ورفدها رذاذ من عرق بارد... مسحت نظراتهم الصريعة الرصيف، لتتداح دوائر تغلي فيها فقاعات لا لون لها ولا طعم، وعندما استردوها، وقد وهنت، خزّنوها في سويداء القلب، ثم انساب من عيونهم خيط ضوء كاب، سكن وانطفأ بسرعة غير مبالٍ بشيء...

المفارق الستة صارت تلهث، اكتظت بالسيارات، ضجّت شوّشت. كأنه يوم الحشر، أبواقها تزعق. لا بد أن نتمهل ونناور ونلتف ببطء وحذر حول "المدللة" نحرِصُ حرص الطبيب النطاسي وهو يحاول أن ينقذ مصاباً على حافة الهلاك... فقد ييسرها ربك ونصل إلى المفرق المقصود وبرّ الأمان...

الألسنة تلهج بالدعاء، ألا يقع أحد في غرام "المدللة" فيمس راحة كفها أو شعرة من رأسها أو يطبع قبلة على أطراف أناملها... فهي عذراء خجولة ناعمة رقيقة، قد يصيبها أذى من أية نأمة أو همسة أو لمسة... وعندها فالشَرَفية ورد الاعتبار، قد تتجاوز المئة ألف ليرة، وفوقها مناورات عسكرية بالغازات السامة والشهب اللسانية...

ما خففَ عني مصابي في هذا البحر المتلاطم الأمواج، أنَّ موكب السيارات والسابلة وهو يلتف حول "المدللة" ذكّرني بقصة جحا، عندما سئل أن يدلل على موضع أذنه اليسرى. فكر طويلاً، ثم تسللت يده اليمنى بحذر إلى صفحة وجهه وانسابت إلى نقرته، ثم عبرت مؤخرة رأسه وأخذت تنزلق إلى رقبته ثم ترتفع شمالاً، وحين اصطدمت بشحمة أذنه، شدها بقوة، تهلل وجهه، واهتزّ نشوة وطرباً... وهكذا نجونا...

***

سباق:

قال: حاذر أن تسرقك الغواية، فتتنزه فوق أرصفة بعينها، وقد نثرت الأقمار ورودها على بساط أخضر، انداح أمام ناظريك... إياك أن تسرّح عينيك، ويشط بك الخيال، ويتعلق فؤادك بنجمة تلمع في شرفة عالية. ويسري في أنفاسك أريج شهدها، ويتحدر الخدر إلى أطراف أصابعك، وتمتد على أفقك الرحب، شواطئ تساقط عليك رطباً كالطل الندي، تبل صداك، وتهزك قشعريرة لذيذة، فلا تعود تدري، أين موقع خطاك؟!

قلت: والله لقد جُننت، لماذا كلّ هذه الإغراءات مشفوعة بالتحذيرات؟! لكني لا أخفيك، فالمغربية تغري بالنزهة في الحي الغربي. فعبق الياسمين والجوري والقرنفل، يسري في الشرايين، ويُسكر الروح عطر الزنبق، فتترنح طرباً، في ظلال غدائر الأشجار، وترقص ضلوعك على أنغام نسمة طرية...

قال: إذاً.. انتبه يا صاحبي إلى منكبيك العريضين، فلربما أصاباك بما لا يحمد عقباه...

قلت ببلاهة: منكباي، إنهما ضيّقان!!

أجاب ضاحكاً: ضيقان في نظرك، عريضان في نظر غيرك...

قلت: أهذا لغز؟!

قال: أجل، وحلّه بسيط... فعند الغروب يحلو الركض...

قلت: وما علاقتي؟! أنا لم أركض مرة في حياتي... سُرّحت من العسكرية بمعلولية... ضحك حتى كاد يستلقي على قفاه:

-أنا لا أعنيك، السيارات يحلو لها الركض والسباق لا أنت!!

قلت: أنا أتقيد بالنظام، أمشي على الرصيف والسيارات تمشي في الشارع.

قال: وما ذنب السيارات؟! إذا ما ضاقت بها الشوارع، ليس أمامها إلا أن تقفز فوق الأرصفة.

وهنا محط الشاهد... عندها منكباك العريضان سيزاحمانها!... فإذا كنت مصراً على النزهة، فاتخذ كافة تدابير الأمن والحيطة... خلّ رأسك مرناً كبندول الساعة، التفتْ إلى الخلف بانتظام، نقّل بصرك يمنة ويسرة... سرْ بخطوات محسوبة وإلا!!

-وإلا ماذا؟!

-منكباك العريضان سيعطلان السباق الكبير... فإما أن يجفلك شخير بوق حاد وينشف ريقك، وتلتصق بسور إحدى العمارات وتنجو... أو تصافحك سيارة وهي تمر كالسهم مثل لمح البصر فتهديها، قطعاً من بنطالك وقميصك، وتترك في يديك ورجليك ندوب ذكرى عزيزة... أو يشفق عليك أحد أولاد الحلال، فيصيح بك: "انج سعد فقد هلك سُعيدْ"... قلت: والله لقد قلبتها مأتماً وغماً... سأتنزه أينما أشاء ولن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا!!

***

الخضراء:

قال: يتملكني الوسواس الخناس، لا أعرف كيف أتخلص منه، أحس بالخوف، كلما عبرت ممراً مخصصاً للمشاة...

قلت: شيء طبيعي، لا تعبر إلا عندما تصير الشارة خضراء..

قال: إنني أخاف الشارة الخضراء بعينها، حتى عمت كراهيتي، كل لون أخضر، ولو كان ثوباً شفافاً يلف قوام فتاة حسناء، يُبرز حسنها وبهاءها.

قلت: أمرك عجيب يا شيخ نجيب... الأمان والسلامة في الممرات المخصصة للمشاة، طفل يحبو يعرفها، ما إن يلوح بريقها الأخضر، حتى أعبر مغمض العينين... إما أنك مريض نفسياً، أو تجادل في المحسوس!!..

قال: أشعر أن الشارة تتغامز عليّ، تطلق ضحكة ساخرة في وجهي، تفحّ كثعبان، توسوس لي: مقتلك قربي، قاب قوسين أو أدنى...

قلت: لقد رجعت إلى ضلالك القديم، لا يجدي معك سحر أو رقى...

قال: خذني على قدّ عقلي... البارحة استيقظت مذعوراً من منام أو أحلام يقظة. رأيت بأم عيني أنجالاً مخلّدين، يطيرون بسيارات عليها القيمة، هنالك مهمة خطرة تنتظرهم، شارات المرور تعيقهم بدأت ألتقط وأجمع أجزاء من صور تلك المشاهد فقلت: أجل... أجل...

قال: يخيل إلي أحياناً، وأنا أعبر، متمهلاً شارداً، أنني أعترض طريقهم. توحي إلي نظراتهم النارية أنني مخرب، هادم اللذات ومفرق الجماعات. فأنا أؤخرهم عن تحرير الأرض والعِرض، أتيح للعدو الغاشم الفرصة لكشف خططهم

السرية..

قاطعته بسرعة: أنت تهرف وتخرف.. انهزامي موتور، تحسد من أنعم الله عليهم بسيارات لا يدفعون ثمن علفها، أو طبابتها...

همّ أن يفتح فمه ثانية فنهرته، وأشرت إليه: أن اسكت، أشدُّ سبابتي على فمي المكتوم، أحمد المولى عزّ وجلّ، أن لم يسمع كوابيسه العبثية أحد..

***

وتلف صورة الغابة الكون، ويعانق صخب وعولها عنان السماء.

❑❑❑

"بسطار" عبد المجيد

قصة: محمود الوهب

صيحات العريف تلاحقه، ترن في أذنيه، تحدث في نفسه جرحاً يوجع..! صحيح ولاك صحيح يا بهيمة.." وحين لا يأخذ العريف النتيجة المرجوة، يصرخ ثانية "كرر ولاك.. كرر يا حمار..!".

والمجند عبد المجيد متحير في أمره.. يحاول تنفيذ ما يملى عليه، فيخبط رجله اليسرى على الأرض خبطتين متتاليتين، ويكرر ذلك مرات ومرات، ولكن دونما جدوى.. وحين لا يستقيم له الأمر.. يبدأ بالحوقلة مستعيذاً بالله من العريف اللعين.. ويقول في سره:

"لو يتركونه يتحلل من هذا الحذاء الثقيل لهان عليه الأمر.. فكل المشكلة –من وجهة نظره– تكمن في ذلك الحذاء الضخم الذي لم تعتده قدماه..! قدماه اللتان عاشتا حرتين، متحررتين، تحملان جسمه الطليق بخفة ورشاقة حيثما شاء ومتى أراد.. تجريان به خلف شوارد القطيع، وغزلان البراري أو أرانبها.. وكم مرة جرت به خلف الوحوش التي كانت تتربص بالقطيع!"

"وإذا كان ينسى فهو لا ينسى يوم كوّم أحد الذئاب جثة لا حراك فيها بضربة واحدة من عصاه الغليظة، ثم سلخ جلده ليتخذه فروة للشتاء. وما كان يسمع من الرجال الأشداء غير الكلام الحلو اعترافاً منهم بشجاعته وبقدرته على الجري كحصان جامح.. وكثيراً ما كانوا يشيرون إلى أن عبد المجيد وحده من يستطيع الركض خلف الأفراس أو الجمال الجافلة واستعادتها.. وهو الوحيد الذي يسبق الفرسان راكباً أو راجلاً فهو وفرسه "شهلا" فرسا رهان على الدوام.".

"وها هو الآن، لا يحسن المشي، فيتلقى توبيخ العريف القاسي الذي يترك في نفسه نوعاً من الألم الجارح.. ويثير في ذهنه أسئلة تبحث عن حل لتلك المشكلة المعقدة، والتي لم تكن لتخطر على باله..! فكل الذي يعرفه عن خدمة العلم، أنها المكان المناسب لإظهار قوة الرجال واختبار معادنهم.. وأنه ما ترك ميدانه الصغير إلا ليشارك في الذود عن وطنه الكبير.. ولكن هذا البوط اللعين.. وذلك العريف النكد..!؟"

"ولاك يا حيوان، إي متى ستتعلم المشي المضبوط؟. ها إي متى".

بعق العريف في أذنيه ثانية، قاطعاً عليه شروده وتأملاته.. مضاعفاً من وجعه الداخلي، ومما زاد الأمر سوءاً، أن العريف لم يكتف هذه المرة بكلماته المعتادة، بل سمح لكفه الغليظة أن تهوي فوق رقبة عبد المجيد بكل ثقلها، مترافقة بشتائم قاسية لم يسمعها عبد المجيد من أحد قبلاً... "إلى متى يا ابن الـ..".

كل ذلك جعل المجند عبد المجيد ينتفض كالملسوع، خارجاً من الصف، متجهاً نحو العريف، وعيناه تقدحان شرراً.. ودون أن ينبس بكلمة واحدة، شبك بكفيه الاثنتين رقبة العريف، وأخذ يضغط عليها مدفوعاً بكل ما تراكم في نفسه من غضب.. والعريف جامد، مصعوق لا يتحرك ولا يقاوم..! وقد احمر وجهه، واتسعت فتحتا منخريه وتدورتا، وبرزت حدقتا عينيه ثم غامتا، .. وهكذا إلى أن انثنت ركبتاه، وأخذ بالتراخي والانهداد..

شعر عبد المجيد بخطورة ما يقوم به.. فرفع يديه مكرهاً عن رقبة العريف، لكنه ولكي يشفي غليله، استجمع كل ما في فمه من لعاب وقذفه به.

أنعش رذاذ البصقة العريف..! فقام يهرول باتجاه خيمة الملازم وهو يبربر:

سيدي سيدي.. المجند عبد المجيد يريد قتلي، والله يريد قتلي! ولما صار أمام الملازم، لم يفطن إلى تقديم التحية النظامية.. كان مشغولاً بإمالة عنقه أمام الملازم وشرح مشكلته:

انظر سيدي، لقد حاول خنقي!

نظر الملازم إلى رقبة العريف التي اصطبغت بخرمشات حمر.. فهرع مباشرة إلى حظيرة المجندين، تحدثه نفسه بدوافع ما جرى وحقيقته وتساءل:

"أتراه العريف يقول الحقيقة..؟ ولكن ما الذي فعله بعبد المجيد حتى تطاول عليه إلى هذه الدرجة..!؟ ثم أردف لنفسه: "لطالما تناوش هذا العريف الأحمق مع المجندين الأغرار.. إن قذارة لسانه ستظل تقوده إلى ما هو أسوأ وأفظع..!"

حينما اقترب الملازم مصطفى من الحظيرة، تعالت أصوات المجندين تقول:

سيدي لقد أهان العريف المجند عبد المجيد.. شتمه في أمّه وضربه.. وأضاف بعضهم:

إنه دائماً يشتمنا..!

في خيمة الملازم قال المجند عبد المجيد وهو يرتشف كأس الشاي الكبيرة والمحلاة جيداً.. أأقول لك الحقيقة يا سيدي..؟ وتابع:

المشكلة كلها في هذا البوط الملعون..! سيدي إنه ثقيل على رجلي، يعيق حركتهما كأنما هو قيد، والله يا سيدي هو قيد..! دعوني أخلعه، وسوف ترون عبد المجيد على حقيقته، عبد المجيد يا سيدي يسابق ريم الفلاة..!

ضحك الملازم مصطفى.. لكنه عاد وأخذ هيئة الجد وقال:

اسمع يا مجند عبد المجيد، انتبه إلى ما سوف أقوله لك، ولتحفظه جيداً، فهو عنوان خدمتك عندنا، والمدخل إلينا!

الحذاء يا عبد المجيد، أقصد البوط- وأشار إلى قدمي عبد المجيد- هو والسلاح شيء واحد، كلاهما يدفع عنك الأذى، ويقي حياتك من الأخطار..! والبوط يا عبد المجيد أكثر أهمية واعتباراً.. إنه حياة الجندي كلُّها.. فالبسطار يا عبد المجيد -أقصد البوط- (أترى، إن له أكثر من تسمية.. وهذا عائد لمكانته العالمية..!) أقول:

البوط يا عبد المجيد، لا يحمي رجليك من حرّ الصيف وبرد الشتاء فقط، كما لا يقيهما من شوك الأرض وحصاها المدبب فحسب.. كذلك لا يدفع عنهما أذى الحشرات أو الحيوانات الخبيثة والسامة.. لا ليس ذلك أيضاً!

للبسطار يا عبد المجيد فوائد أخرى أكثر أهمية.. لكن أهمها، وهذا ما أريد أن تحفظه وتركز عليه -هو قدرته على تثبيت القدمين في الأرض.. وخصوصاً عند الضرورة القصوى..! أعني عند مهاجمة العدو لنا.. العدو الذي يترصدنا باستمرار.. فمهاجمة العدو تحتاج إلى ثبات، والثبات يبدأ من الأقدام الثقيلة المشدودة إلى الأرض بقوة.. ومجنون من يفكر في خلع بسطاره.. وبخاصة أيام المعارك، فنصف النصر يأتي من البساطير.. ونصفه الآخر من الاعتناء بها..!

قضيتان رئيستان نُسأل ونَسأل عنهما دائماً.. ما هما يا عبد المجيد..؟

فوجئ عبد المجيد بسؤال الملازم فقال متلعثماً.. "ها.. والله يا سيّدي لا أدري..!"

-أترى يا عبد المجيد لقد نسيت، مع العلم، إنني أنا من نبهكم إلى هذا الموضوع..! على كل حال، هما نعومة الوجه ولمعان الحذاء.

وقبل أن يتلقى عبد المجيد أمر الانصراف، امتحنه الملازم مصطفى ثانية:

ما هي فوائد البوط يا عبد المجيد..؟

أجاب عبد المجيد على الفور:

"تثبيت الأقدام في الأرض" وأضاف: "وبخاصة وقت المعركة.."

عظيم، عظيم.. صاح الملازم متهللاً، مشيراً بيده إلى عبد المجيد بالانصراف.

مضى عبد المجيد يجترّ كلام الملازم استعداداً لهضمه على مهل.

كانت فترة التدريب قد انتهت، فذهب عبد المجيد إلى خيمته مباشرة.. خلع حذاءه، (بسطاره) أمسك بفردتيه الاثنتين، تمعن فيهما جيداً.. قربهما من أنفه، فشم رائحة كريهة، قام إلى حقيبته ، فأخرج منها زجاجة "الكولونيا" المخصصة لذقنه.. دلق في كل فردة جرعة.. ورجهما بقوة.. ثم أتى بعلبة "البويا" ففرش المعجون على وجه الحذاء وأطرافه.. وحرك فوقه شعر الفُرشة الناعم حركات سريعة وفي كل الاتجاهات.. حتى صار الحذاء يلمع مثل مرآة.. ركزه أمامه، تأمله طويلاً، عدّد فوائده ومنافعه.. مكتشفاً فيه ميزات جديدة لم يأت الملازم على ذكرها.. وفكر بأنه سوف يشتري واحداً خاصاً بعد انتهاء الخدمة.. ثم خطرت له أفكارٌ جديدة أخرى:

ماذا لو ألبس مهره الصغير "ابن شهلا" بسطاراً.. لا شك في أنه سوف يخبّ على نحو أفضل وأجمل.. بل ماذا لو فصّل لأفراد القطيع كله أبواطاً.. وتخيل نفسه يدرب القطيع كله على المشي المنتظم.. وقال:

إن ذلك قد يساعده على جمع القطيع عند الحاجة الماسة.. كأوقات الحليب.. أو فصل الصغار عن أمّاتها... وخطر بباله أنه يمكن أنّ يفصّل للدجاجات بساطير خاصة.. ولكنه تساءل، كيف يمكنها نبش التراب بعدئذ..؟!

تكاثرت عليه الخواطر والأفكار.. لكنه أجل تنفيذها منصرفاً إلى ما هو آني، معاهداً نفسه على تطبيق تعليمات الملازم بدقة متناهية.. ولعلّه كان قد أغفى وهو على تلك الحال.. لأنه أفاق على دويّ منبه الخطر، فركض مأخوذاً بهول المفاجأة مع من ركض باتجاه الخندق القريب.. لكنه وبعد أن صار في الخندق أحس بقدميه عاريتين.. فصاح مذعوراً:

"البسطار".. وقفز من الخندق عائداً باتجاه الخيمة، يريد البسطار، مقدراً أن الوضع غير عادي.. وهكذا كان في الواقع..! لكن القذيفة المجنونة ما كانت لتنتظر عبد المجيد، إذ استطاعت أن تتمكن منه وأن تحول ما بينه وبين بسطاره..!

ذلك باختصار كلّ الذي يتذكره عبد المجيد..! أمّا كيف نقل إلى المشفى، وكيف أجريت له عملية بتر الساقين.. فذلك أمر لا يعرف عنه شيئاً.. ومن هنا كانت مفاجأة أهله الذين أحاطوا بسريره لحظة استيقاظه بعد العملية، إذ سألهم بعد أن تحسس ركبتيه.. أين البسطار..؟ ولما رأى وجومهم ونظراتهم اليابسة إليه وإلى بعضهم.. سأل مجدداً:

لماذا تتطلعون إليّ هكذا..؟! كيف لي أن أثّبت قدميّ في الأرض؟!



آفاق

قراءات....متابعات....حوارات



قراءات... قراءات... قراءات

الخلاص الفردي والخلاص[*] الجماعي[**]

*من العلامات الأساسية للسردية أن يتعرف القارئ على "من يتكلم في الرواية أو القصة". لأن تحديد المتكلم، أو المتكلمين في العمل الروائي من شأنه توضيح العلاقة، أو العلاقات القائمة بين الشخصيات من جهة وعلاقة هذه الشخصيات بالحدث أو بالأحداث التي ينطوي عليها العمل الأدبي. وبعيداً عن الخوض في تفاصيل النظريات الحديثة في السرديات والسيميائيات وغيرها سنحاول تقصي هذا المتكلم من خلال دراستنا الأفقية للرواية ثم نعود بعدها لربط تمفصلاتها ببعضها بعض. بتعبير آخر لن نلجأ هنا إلى وضع نموذج نظري مكون سلفاً ثم نفصل الرواية على مقاسه، بل سنترك للرواية أن تتعرى أمامنا بشكل تلقائي. وبطبيعة الحال، كلكم تعرفون أن عملية التعرية هذه لا يمكن أن تتحقق إلا إذا كنا قادرين على استنطاق الرواية بما نملك من أدوات تحليلية، ومعرفة أولية بأساليب التحايل على مغلقات النص من أجل دفعها إلى الانفتاح. وتجدر الإشارة هنا إلى أن "**أي قارئ لا يدخل إلى عالم الرواية بروح عذراء لأن فعل القراءة يتم على أساس القراءات السابقة وعلى ذاكرة نصية متطورة إلى حد ما**".*

في "الحنظل الأليف" راويان وكاتب أو مؤلف. المؤلف معروف لدينا، وهو وليد إخلاصي الكاتب المعروف العربي السوري المعروف، الساكن في مدينة حلب الخ. وهذه المعلومات لن تعنينا في شيء في المرحلة الأولى من القراءة، لكننا سنفيد منها بعد أن نتحاور مع العمل الأدبي، إذا كان لتلك المعلومات المتعلقة بشخص المؤلف علاقة بالنص الذي بين أيدينا، لن نتوانى عن استخدامها من أجل تأكيد أو نفي هذه الفكرة أو تلك.

وهذا يعني أنني، في هذه القراءة، لن أسجن نفسي في قواعد هذه المدرسة أو تلك، أو أتبع حرفياً مقولات هذا التيار التحليلي أو ذاك. وهذا لا يعني على الإطلاق أننا سنعمل بشكل فوضوي، بل وفقاً لمنهجية هي أقرب ما تكون إلى منهجية سقراط في استنطاقه لمحاوريه وهو يتصنع الجهل بهدف مواجهتهم بما يجهلون للأخذ بيدهم نحو ما يعرفون.

وعزوفي، في هذه الدراسة، عن النظريات الجاهزة ينطلق من ضرورة التحرر من القوالب، من أجل مساءلة النص عبر سياقه وظروفه الزمانية والمكانية، منهجي هنا إذاً، يحاول إعادة إنتاج مخزوني المعرفي حول هذا الأمر بعيداً عن الإغراق المصطلحي. وربما أعود في دراسات أخرى للأخذ بالنظريات الجاهزة تبعاً للضرورات.

في روايتنا هذه، راويان، يختبئ أحدهما وراء الآخر. يتداخل صوتاهما طيلة عملية السرد والوصف والتعليق.

وقد رأى المؤلف ضرورة إعدام الراوي الثاني– لأسباب ستظهر لنا لاحقاً– ويترك الراوي الأول يصول ويجول.

*وهذا لا يعني أن الرواية تخلو من رواة آخرين. لكن هؤلاء الرواة انتهوا فور انتهاء الحاجة إليهم في بداية الرواية وأقصد بعض المعتقلين ورجال الأمن الذين تسربت شهاداتهم "**خارج أسوار السجن الحديث البناء**" (ص119). ويمهد المؤلف، على*

---

[*] مداخلة ألقيت في حلب يوم الاثنين 2001/4/30.

[**] منشورات دار عطية للنشر، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص118-220.

لسان راويته الأول ما ستكون عليه روايته من مرارة، فيقدم لنا توضيحاً حول "الحنظل الأليف" الذي اختاره عنواناً لروايته، فيقول إنه "عشب مر المذاق، جميل الرائحة عندما تقترب ثماره الكروية الناعمة من النضج". وسنرى أن وقائع الرواية شديدة المرارة كالحنظل، ومع هذا فإننا نألفها كما نألف الحنظل ونتصور أنها خيالية، مع أننا نعيشها. وهذا ما يؤكده الراوي الأول: "**قد يصبح الحديث عن الحنظل خيالياً إذا تصورناه مستأنساً يزرع في الحدائق العامة والخاصة فما يعود عشب بري ويصبح نباتاً معترفاً به يقبل به الناس جميعاً دون استثناء**" (ص120).

الراوي الأول يتحدث إذاً عن حنظل مستأنس، وليس أنيساً. وهي مفارقة عجيبة. ومن الواضح أن المؤلف يقوم بمناورة أزعم أنه يريد، من خلالها إبعاد أحداث الرواية عن كل ما من شأنه التسبب في إدانته بأنه هو الذي يبعث البلبلة في الرأي العام أو كما يقول المؤلف "**بتهمة التشويش على السلامة العامة أو بمعنى أدق الترويج لأفكار غير مقبولة**" (119). ويؤكد المؤلف، مرة أخرى، على عدم مسؤوليته إزاء ما يرويه ناسباً الحديث إلى المعلم الذي قضى بصحبته ثلاثة أيام في "**دار قديمة مهجورة**".

المؤلف سمع من المعلم والمعلم سمع من آدم، وآدم يحلم. وبالتالي يبدو أن المؤلف يحاول إفهامنا بأن نتدبر أمورنا مع رواته.

مقدمة الرواية، أو بشكل أصح تقديم الرواية الذي يحمل عنواناً طويلاً تتضمن العناصر الرئيسة التي ستقوم الرواية عليها. ويؤكد المؤلف "حزنه لأنه لم يتعرف شخصياً على "**تلك الشخصية الغريبة التي حملت اسم آدم والتي مرت بالمدينة مرور رياح موسمية ساخنة ومضت كأنها الحلم**" (220).

لنعد إلى ذلك العنوان الطويل الذي وضعه المؤلف في صدر روايته "**اللقاء الأول والأخير بالرجل الذي روى لي حكاية لا تصدق**"، وهو عنوان يفوق في طوله عنوان الرواية "الحنظل الأليف". وهو عنوان يشكل نصاً في حد ذاته. ويمكن لأي مؤلف آخر أن يبني عليه رواية أخرى تختلف في تفاصيلها عن الرواية التي بين أيدينا. ولهذا بحث آخر. لكن ما هي مبررات وضع عنوان طويل كهذا في صدر الرواية بالإضافة إلى التقديم الذي تلا العنوان؟

هناك عدة أجوبة محتملة على هذا السؤال:

-إما لأن الكاتب (وأعني به هنا وليد إخلاصي) غير واثق من قدرة الراوي على الاضطلاع بمسؤولياته إزاء المهمة التي أوكلها إليه وعدّه ناطقاً غير رسمي باسمه.

-أو لاكتشافه- في نهاية الرواية- بأن هذا الراوية لم يعبر تماماً عما كلفه به.

-أو أن الأمر لا يعدو كونه مجرد إضافة تدخل في إطار الوظيفة الجمالية.

-أو ليؤكد حضوره في كل سطر من سطور الرواية وأنه يتحمل المسؤولية كاملة، وهذا ما يتناقض مع استنتاجاتنا الأولية حول هذا الأمر.

وفي كل الأحوال فإن محاولة الفصل بين الفصول اللاحقة وبين هذا التقديم هي محاولة عقيمة، لأن المؤلف لم يوقع اسمه في نهاية التقديم المزعوم ولم يؤرخه مما يعني أن التقديم هو جزء لا يتجزأ من مكونات الرواية ويجب التعامل معه على هذا الأساس. وبالتالي يجب أن نعد المؤلف هنا بمثابة الراوي- الشاهد على أقوال الراويين الأولين ويتضح هذا من قوله: "**وعندما جاء العمال يزيلون الأتربة والحجارة من مدخل الدار، افترقنا، فلا استطعت أن أكمل تقصياتي عن المذبحة المنسية ولا قدرت على لقاء المعلم ثانية، إلى أن علمت بخبر موته فاستيقظ صوتي في كهف أذني، وجعل يتصاعد عالياً إلى أن أسكته بالكتابة**" (121). وفي الصفحة نفسها يعترف الكاتب "**وحتى لا تتحول هذه السطور إلى مجرد وثيقة في علم النبات وحسب فكرت طويلاً في أن أتقصى الأسباب التي أدت إلى اعتقال المعلم فموته**" (ص121). وأظن أن هذا الملفوظ يشير بوضوح إلى نية المؤلف في أن يبقى هو المهيمن على كل ما سيأتي في الرواية.

وبخصوص هذا العنوان، أظن أن المؤلف لم يكن مضطراً لإضافة عبارة "لا تصدق" لأن "الحكاية" في حد ذاتها تنطوي على العنصر التخييلي. ومع هذا فقد جاءت للتأكيد على التأكيد.

مرة أخرى أريد التأكيد على أن المؤلف يراوغ. فمن جانب يؤكد على أن ما سيأتي في روايته هو ما سمعه من المعلم، وبالتالي فهو حقيقة، أي وثيقة، ومن جانب آخر يسعى إلى إزالة صفة الوثائقية عنها فيدرجها في إطار التخييل.

*في مقابل هذا العنوان التقديمي هذا هناك عنوان ختامي "**بحث غير مجد عن حقائق وأمور كثيرة لا تفهم**". ولو قارنا بين العنوانين من الناحية الشكلية لخرجنا بنتائج مفيدة لفهم أفضل:*

اللقاء الأول والأخير بالرجل الذي روى لي حكاية... لا تصدّق.

بحث غير مجد عن حقائق وأمور كثيرة... لا تفهم

اللقاء نشأ عنه بحث. والحكاية قدمت حقائق وأموراً كثيرة. الحكاية التي قال عنها بأنها لا تصدق، أدت إلى نتائج لا تفهم. الملفوظ الأول اعتمد التعريف، أما الملفوظ الثاني (عنوان الخاتمة) فقد بني للمجهول. فماذا نفهم من هذه العلاقة؟ أي الانتقال من المعلوم إلى المجهول في الوقت الذي جرت فيه العادة أننا ننتقل من المجهول إلى المعلوم، وهي النتيجة المنطقية التي تترتب على أي بحث؟ الحقيقة أن المجهول هنا معلوم للكاتب، لكنه أراد أن يحير القارئ ويحثه على معرفة هذا المجهول- المعلوم بنفسه دون أن يؤكد له ذلك. لأسباب ذكرناها سابقاً تتعلق بالمسؤولية وبالجمالية في آن معاً. وربما تكون هذه المقدمة من النوع التحذيري الذي يدعو القارئ إلى عدم الانسياق وراء عادته في النظر إلى التخييل على أنه نقل للواقع.

*بعد هذا العرض التقديمي، يبدأ الفصل الأول من الرواية منفتحاً على (أنا) الراوي الثاني، **وهو المعلم** الذي سيتولى بدوره سرد حكاية الشخصية **آدم**. ثم يأتي دور ضمير الغائب في الفصل الثاني "هم" (ص125) وهذه الـ"هم"، تجمع رباعياً يتألف من مجموعة تحب "النساء والخمر والحشيش أحياناً، هم ثلاثة: الرسام والمدير والشاعر، وهو المعلم. يجتمع الرباعي دورياً في قبو، ويجمع بينهم الرغبة في الهروب من عالم الواقع لكي يفلوا "**رأس الزمن من حشرات الملل والمسؤولية**". وهم لا يدققون "في الأمور" ويعرفون أنهم لا يعرفون "**وذلك كان شعار الأمسيات الجميلة**" (ص125)، واستمرت الحال بهم على هذا المنوال إلى حين انضمام شخصية جديدة إلى مجلسهم، هي شخصية آدم، وعندها بدأت الأمور تتغير.*

قبل الدخول في مرحلة التغييرات التي شهدتها الحالة الابتدائية لا بد من التنويه إلى أن هذه الحالة لم تكن ساكنة سكون الأموات، بل هي حالة كانت مكوناتها في حالة حركة دائرية تنبئ بأنها على وشك الانفجار، أو أنها تنتظر مفجراً لها. فالمعلم المهووس بالتاريخ والذي تنتابه هلوسات تبدو غير مفهومة، أو خارج أي سياق مثل علاقة المرأة بالتاريخ والتساؤل عما إذا كانت معوقة لحركته أم أن التاريخ هو الذي يقف ضد المرأة (ص123) ثم عشق المعلم لمدينة حلب وتعلقه بها وتماهيه مع الأسدي، وكلكم تعرفون من هو هذا العالم الجليل الذي وهب حياته لمدينة حلب. والرسام المغرم بالكلاسيكيات والشاعر الذي يكفر بالعمود الشعري ويناصبه العداء والمدير القائم على رأس "مؤسسة كبيرة لاشتراكيته المفرطة بالدسم اللغوي". إذاً هذا الرباعي الذي تمور حياته الداخلية في القبو بمختلف التناقضات (لم نتعرف على أي اسم من أسماء الرباعي بل على مهنهم)، لا بد وأنه كان مستعداً للانفجار، فكان لا بد من إدخال من سيقوم بهذه العملية لتبدأ مرحلة التغيرات للوصول إلى الحالة النهائية.

*من المعروف أن الانتقال من حالة إلى حالة أخرى في السرد التخييلي عموماً يقتضي دخول عنصر جديد لا ينتمي إلى الحالة الأولى، تستدعيه الضرورة أحياناً ويقحمه المؤلف في أكثر الأحيان ليسوّغ عملية التطور ليقودها باتجاه الغاية التي يسعى إليها منذ بداية مشروعه الكتابي. فلو بقيت الحالة الابتدائية، كما حاولنا تلخيصها من خلال مقدمة الرواية، لبقينا نراوح في مكاننا وانتفى السرد الذي هو الأساس في التخييل، وفي النهاية لما كانت هناك رواية اسمها "الحنظل الأليف" أو أية رواية أخرى. ولما كانت جماعة الأربعة قد وضعت لنفسها قانوناً لا تخرج عليه وهو القانون القائم على شعار "**دعنا لأنفسنا أيها العالم المليء بالضجة والسياسة والأعراف وبرامج الإعلام المكتوبة والمبثوثة، وأبعد اللهم عنا مشاكل الآخرين**" (ص126).*

*قبل دخول آدم عالم الأربعة، يقوم الراوي ليكمل مبررات لقاءه الأول بالأسدي وبالمهندسة ليلى "التي تشرف على أعمال البلدية القائمة في هدم منطقة "بحسيتا" فجاء الفصل الثالث على شكل جملة اعتراضية تذكرنا بالقاسم المشترك بين الشخصيات الثلاث التي ستحاول النهوض بأعباء مرحلة التغيرات في الرواية، وهي المعلم والأسدي والمهندسة ليلى، أما همهم المشترك فهو حبهم للتاريخ وعزمهم المحافظة على الأوابد التاريخية للمدينة.. ولو دققنا قليلاً لوجدنا أن المهندسة ليلى تلعب دور المحرض أيضاً وليس آدم وحده، لكن كل منهما على طريقته يقول الراوي: "**وكانت كلما زادت في الوصف ازددت خوفاً، فأين ذلك الكلام من كلام القبو؟**" (128). المعلم يعي، من خلال حديث المهندسة أن وضعه في القبو لم يكن وضعاً سليماً، وهذا يعني أنه كان مهيأً لقبول فكرة التغيير، وما مجيء آدم إلا بمثابة المسرّ لهذه العملية. ويؤكد الفصل*

*الرابع ما ذهبنا إليه من خلال الأرق الذي لا يعرف المعلم سواه، ومساهمته في حملة الأسدي العلمية الاستكشافية. وفي الفصل الخامس يعود بنا الراوي- المعلم إلى دخول آدم قبة الأربعة، ونشهد مشهداً حوارياً لا تتعدى الملفوظية فيه، من حيث الشكل والمضمون، حدود الكلمات المتقاطعة. وهنا يقوم آدم بطرح السؤال- القنبلة: "**مدينتكم، هل يتغير فيها شيء؟**" (132). وهو سؤال ينطوي على احتمالين: فإما أنه يقصد المدينة التي شادها الأربعة في حدود القبو: ويكون التأويل: هل من المعقول أنكم اكتفيتم بهذه الحدود التافهة وارتضيتموها عالماً نهائياً لكم، أم أنكم تريدون تغييرها؟ أو إنه يقصد المدينة الأكبر أو الوطن ككل. وفي الحالتين يتضمن سؤاله أو تساؤله على تحريض مضمر أو ربما على استهجان أو تهكم. ومما يدعم الفكرة التي سقناها حول استعداد الجماعة السبق للتغير ما عبر عنه الراوي- المعلم بقوله: "**أدركنا بحس الفكاهة التي نبحث عنها أبداً أننا وقعنا على كنز ثمين يضفي على ليالينا تغييراً بعد أن بتنا نخشاها تمضي متشابهة يوماً بعد يوم**" (132). وعلى أعتاب مرحلة التغيرات يحدثنا الراوي في (الفصل السادس) عن حلمه العجيب. وهو عالم يشكل نقيض العالم الذي قدم منه آدم. أي أن الراوي يضعنا مباشرة أمام عالمين: عالم الغابة بما يمثله من حرية وانفتاح ونور وقدرة على الحركة، وعالم المغارة بكل ما يوحي به من ظلام ومحدودية. هذا هو ظاهر الأمر. لكن إذا علمنا أن عالم المغارة هو عالم التاريخ الذي يحاول البعض طمسه أو تخريبه أو حتى إزالته كما يقول الأسدي: "**يتآمرون على التاريخ ولكني لهم بالمرصاد**" (137). وربما تتناقض هذه الرؤية مع رؤية غريماس حول عالمي الخير والشر، ذلك لأن غريماس (ومعه باشلار) يخضع في مقولته هذه للفكرة الشائعة التي ترى في الكهوف والمغاور موطناً لعالم الشر بينما يمثل العالم الخارجي عالم الخير. وليد إخلاصي هنا يقلب المعادلة الشائعة تماماً. ربما وفقاً لما هو قائم بالفعل وليس تبعاً لما هو مفترض أن يكون حسبما تريده التقاليد والمفاهيم العامة. لكن هذا لا يعني أن إخلاصي قد فصل العالمين عن بعضهما فصلاً مطلقاً، بل قام بربطهما بشكل تبادلي ذكي أراد- ربما- أن يقول من وراء هذا الربط أن الخير قد يتوارى في الظلمات أحياناً للحفاظ على نفسه لفترة مؤقتة، كما هو حال الشيخ وجماعته المسجونين في الكهف باعتبارهم أبناء التاريخ الحقيقي وليس التاريخ المزور الذي يختبئ خلفه الطغاة والمستبدون والمزيفون، معتقدين أنهم قادرون على الاستمرار.*

*وفكرة التبادلية هذه تنسف بعض المقولات النظرية الجاهزة سواء أكانت في النقد الحديث أو في التحليل النفسي الفرويدي، مع أن إخلاصي يستخدم بعض المفاهيم الفرويدية كقوله: "**تعالوا نتعرف على القلعة مثلاً، إنها مبنية أيضاً على شبكة من الممرات السرية، لماذا السرية؟ لأنها عبقرية الإنسان في العودة إلى الرحم المظلم عندما يسود الظلم، ظلم الطبيعة كان أم ظلم أخيه الإنسان**" (137). إخلاصي يستبدل هنا مفهوم "الميل" عند فرويد بمفهوم "العبقرية"، وبالتالي فهو يأخذ من فرويد المقولة ثم يعيد تفصيلها كما يريد.*

إذا كانت المغاور مكتظة بالهياكل العظمية والجماجم البشرية، فهل يعني هذا أن واقعنا يخلو من تلك الهياكل والجماجم؟ هذا ما تقرره المهندسة ليلى. وهنا نقع على العلاقة القائمة بين العالمين الذين أشرنا إليهما سابقاً.

*لقد ربينا على أن للظلمة معنى مطلقاً ومحدداً وأن للنور معنى آخر مغاير تماماً، وعلى أن المعنيين لا يتقاطعان أبداً، فإذا بوليد إخلاصي يستولد علاقة تبادلية هامة بين المعنيين. يقول الراوي "(لم أكن بعد أعرف شيئاً عن الإلهام فلم أفهم للظلمة معنى. بعد ذلك نمت حواسي لأتعلم شيئاً عن الظلام والأماكن المغلقة والأنفاق الوحيدة والمتشعبة." يبدو أن آدم قد وقع في هذا الفخ ولما أراد الخلاص خرج إلى الغابة تاركاً المدينة بما فيها من مغاور وكهوف وازدحام "**فنمت في الزمن الذي يظن أنه قادم حديقته**" و"**نما التوت البري بين المنحوتات الساكنة فتجول مزهواً بالماضي الذي بات ملكاً للطبيعة ولم يعد يرهق روحه أو يثقل إحساسه بشيء وتجول مزهواً بالمستقبل حيث باتت الطبيعة ملكه**" (142). وهذا يعني أنه أراد المزاوجة بين التاريخ والمستقبل لكن يبدو أنه نسي الحاضر. خرج آدم ليعيش في التاريخ العربي القديم حيث لا حدود تفصل بين الأخ وأخيه (ص142) كما أراد أن يتصور زمناً قادماً أفضل من هذا الذي يعيش فيه.*

وتأتي رواية آدم لندخل معها في تفسير الفصول التي سبقتها أو لملاحظات الراوي التي ما فتئت تحيط بها. وربما تكون هذه الملاحظات وتلك الفصول هي التي تفسر حكاية آدم مع كل من الأميرين الظالم والمظلوم.

*يقوم الأسدي وفريقه بالبحث عن التاريخ المضيء في واقع آسن، متعفن حيث الفقر والاضطهاد: "**أعترف بأن التاريخ المظلم يثير في نوازع البحث عن الحقيقة في ضوء الحاضر المنير**" (151). قد يرى القارئ تناقضاً بين حدي هذا الملفوظ ويتساءل: كيف يكون التاريخ مظلماً والحاضر منيراً نبحث فيه عن الحقيقة؟ وعن أي تاريخ نتحدث؟ وما هي طبيعة الإنارة التي يتميز بها هذا الحاضر؟ وكيف يكون منيراً والحقيقة فيه غائبة؟ أعتقد أن العكس هو المقصود، لأن الجملة مجازية. فقد يكون*

*المقصود بالتاريخ الظلم هو ذلك التاريخ الذي يحاولون طمسه، وبالتالي فهو منير في مضمونه، مظلم لأننا لا نعرفه. أما الحاضر الخالي من الحقيقة فهو العالم المظلم في مضمونه والمنير في شكله. وهذا ما يفعله آدم مع صديقته عزة في السرداب الذي هربا إليه خوفاً من انتقام الأمير المستبد بعد أن انكسر رأس التمثال الذي كان آدم قد شارف على نحته له. وفي السرداب يجدان فرعين "**واحد يؤدي إلى خارج المدينة والآخر إلى أهل القلعة القدماء**" (189).*

*إن الواقع المعيش هو الذي يدفعنا دائماً للبحث عن سبل الخلاص من وطأته إذا كان قاسياً وبالشكل الذي وصفناه به سابقاً. ويكون الفنان أو المثقف (يجب ألا ننسى أن آدم هو نحات، وأن من يروي حكايته معلم)، بشكل عام نفسه أمام مفترق طرق: هل ينجو بنفسه إلى الغابة حيث الحرية المطلقة والمتعة الفردية أم يختار أن يكون بين الآخرين، له مالهم وعليه ما عليهم ويتحمل مسؤولياته التاريخية إزاءهم؟ وبما أن سجناء القلعة القدماء هم أصحاب الحق، فهم شعبه وقضيتهم قضيته فهل سينحاز إليهم؟ الواضح أن آدم قد انحاز للخيار الثاني بعد تردد وأصر مع عزة على المضي في خيارهما وهما على قناعة تامة بأن السرداب "الذي يكاد أن يكون مستقيماً رغم التواءاته" لا بد أن يوصلهما إلى النقطة التي يبحثان عنها. وهذا يعني أن طريق الخلاص الجماعي ليس مفروشاً بالورود، أو معبداً كما يقال، بل هي طريق مليئة بالهياكل العظمية والجماجم التي قضى أصحابها وهم يبحثون عن الحرية. لقد قضى هؤلاء وهم في منتصف الطريق لأنهم لم يكونوا يملكون "**فكرة الوصول**" أي وضوح الرؤية والهدف، والبرنامج الصحيح، لأن من لا يتسلح بهذه الأفكار سيتلوث "**بالفزع والموت**". كما يقول الراوي (193) وسيقع في منتصف الطريق أو قبل نهايته. ومن هنا أهمية دور المثقف لما يملكه من وعي وقدرة على فرز الأمور. إذاً لا بد للمثقف الحقيقي أن يقف إلى جانب قضية الجماعة التي ناضلت فجاء آخرون خرقوا شعاراتها وتوجهاتها وانحرفوا بها. يقول الشيخ لآدم: "**معظم من رأيت في القصر مزيف سرق جلودنا ووجوهنا**" (202). ورب من يحتج على إقحامي للمثقف في هذا المجال. الجواب بسيط، لأن كل الدلائل تقود في هذا الاتجاه الراوي معلم، مهووس بالتاريخ، بل ويشارك في حملة الأسدي مع المهندسة ليلى، وآدم الراوي الثاني نحات، يعرف النباتات وخبير بالطبيعة هذا بالإضافة إلى الكم الهائل من الملاحظات والتعليقات التي تغص بها الرواية والتي جعلتنا نفهم أن المقصود هو المثقف الحقيقي الساعي إلى الخلاص الجماعي وليس الخلاص الفردي. وهناك إشارات هامة وتكاد تكون واضحة، هي التماهي بين المعلم وآدم والمماهاة بين عزة وليلى. عزة تقود آدم إلى طريق النجاة وتدله على أصحاب القضية الحقيقيين، وليلى تقود خطا المعلم للبحث عن التاريخ، كما يقف معها في حملتها ضد من يريدون هدم التاريخ من تجار الأراضي والعقارات.*

على أية حال فإن القضية التزام المثقف بقضايا أمته مطروحة منذ ملحمة جلجامش قبل أكثر من ثلاثة آلاف سنة حينما رفض جلجامش أن يستأثر بنبات الخلود مفضلاً زراعته في أوروك ليستفيد منها شعبه كله، ولا ننسى تجربة سقراط حينما رفض الهرب من سجنه، مع أن الأمر كان متاحاً له، لكي يقدم للتاريخ درساً في الالتزام واحترام المبادئ والتضحية من أجلها، وأخيراً وليس آخراً قضية التزام المثقف التي طالما شغلت سارتر وغيره في العصور الحديثة.

في النهاية تأتي الخاتمة التي يسردها علينا الراوي الثالث أو الأول (وهو يمثل هنا الكاتب بشكل عام أو وليد إخلاصي) ليسوّر روايته بها أو ليستخلص النتائج. فكل هذا النضال لم يؤد إلى نتيجة. المعلم توفي بالكوليرا، والمهندسة وقد انتابتها حالة من اليأس بسبب الرفاق الذين خذلوا المعلم. أما المدينة (التاريخ) فقد أعملت في أوابدها معاول الهدم والتخريب. وإذا بالواقع يتحول إلى أسطورة أصبحت عصية على الفهم، على الرغم من حقيقية هذا الواقع. وتستمر الحياة في دورتها، ويبقى المثقف محاصراً بالتاريخ وبالحاضر وبهموم المستقبل.

د.قاسم المقداد



قراءات... قراءات... قراءات

عمر أبو ريشة

ومسرحية ذي قار

يعرض هذا البحث بالدرس لمسرحية "ذي قار" التي نظمها الشاعر عمر أبو ريشة نحو عام 1929، فيضعها في إطارها من الشعر المسرحي، ويوضح تاريخ تأليفها وطبعها، ويؤكد سبقها لمسرح أحمد شوقي، ثم يتناول بناءها الفني، ثم يكشف أبعادها الثقافية، ويشير أخيراً إلى ما للشاعر من تمثيليات ومسرحيات لم تنشر، وينبّه على أهميتها وضرورة نشرها لتحقيق الدرس الصحيح لنتاج الشاعر.

-1-

يبدو التاريخ من أهم المصادر التي اعتمد عليها التأليف المسرحي، لأن التاريخ يتفق في طبيعته والمسرح، فكلاهما يُعنى بالمواقف التي يتقرر فيها مصير فرد أو شعب، فيبرز الصراع بين طرفين، وتظهر شخصية عظيمة، ويقع حدث جلل.

والمسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدرا لها هي: "محاولة جدية لإعادة بناء حياة إحدى الشخصيات التاريخية، أو أحد العهود التاريخية، أو قسم منها وإبرازها في شكل مسرحي، وكاتب التمثيليات التاريخية ينتقي كل شخصياته أو معظمها من بين صفحات التاريخ، ويضيف إليها أخرى من مخيلته ليحسّن قصته أو يقوي أثرها"(1).

ولكن ثمة فرقٌ بين التاريخ والمسرح، "فأحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة، وأسمى مقاماً من التاريخ لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي"(2).

إن استلهام التاريخ في المسرح لا يعني تقديم عمل تاريخي يحقق في الماضي ويكشفه، وإنما يعني تقديم عمل فني، يرتبط بالحاضر، ولكنه يتخذ من الماضي وسيلة إلى ذلك الارتباط.

"إن الكاتب إذ يتناول موضوعاً تاريخياً لا تكون مهمته تسجيل ما حدث في التاريخ، كما حدث، فتلك مهمة المؤرخ، وأما مهمته فهي أن يخلق في إطار تلك القطعة من التاريخ عالماً جديداً، تقع فيه الأحداث، وتتصرف فيه الشخصيات وتنعقد فيه المشكلات وتصدر عنه النتائج، لا كما أثبتته سجلات التاريخ، بل بمقتضى الصورة العامة، التي تخيلها على ضوء معرفته بحياة ذلك العصر، على وجه خاص، وخبرته بالحياة الإنسانية، على وجه عام، مستهدياً في ذلك كله بالهدف الذي يرمي إليه، والرسالة التي يريد أداءها"(3).

-2-

ولقد استلهم التاريخ معظم الكتاب المسرحيين في الوطن العربي، منذ بدء معرفتهم الفن المسرحي، لأن التاريخ يقدم مادة تساعد المؤلف على بناء مسرحيته، ولأن التاريخ يمنح الفن المسرحي ملمحاً عربياً أصيلاً يكسبه شيئاً من عراقة القدم، ويجعله ملائماً للبيئة العربية، وهو الفن الجديد على تلك البيئة.

لقد كانت أول مسرحية شعرية في الأدب العربي مستوحاة من التاريخ، وهي مسرحية (المروءة والوفاء) (1876م) للشاعر خليل اليازجي، وتبعتها مسرحيات شعرية ونثرية كثيرة تستلهم التاريخ منها (المعتمد بن عباد)(1892) لمؤلفها إبراهيم رمزي و(علي بك الكبير)(1893) للشاعر أحمد شوقي و(فتح الأندلس) (1893م) لمؤلفها مصطفى كامل، وغيرها كثير مما يدل على إقبال المؤلفين على التاريخ يستلهمونه موضوعات مسرحياتهم(4).

وبرزت بعد ذلك مسرحيات أحمد شوقي (1868-1932) وهي مسرحيات شعرية استلهم في معظمها التاريخ، وهي: (مصرع كليوباترة) (1929) و(قمبيز) (1931) و(مجنون ليلى) (1931) و(عنترة) (1932) و(أميرة الأندلس) (1932).

ولقد ارتبط شوقي بعصره وعبّر عنه، باختياره مراحل من التاريخ يغلب عليها الانهيار، ويقهر فيها الشعب، ولا تنفع

التضحيات وتكون الغلبة فيها للأجنبي الدخيل، كما في (مصرع كيلوباترا) و(قمبيز) وشوقي يمثّل بتلك المسرحيات ما نال الشعب العربي في مصر بعد وفاة سعد زغلول سنة 1927 من هيمنة إنكلترة.

ويمكن أن تعد مسرحيات شوقي، على الرغم من ضعفها الفني، البداية الحقيقية للمسرحية الشعرية في الأدب العربي، ولاستلهام التاريخ في التأليف المسرحي في الوطن العربي، بما امتاز به استلهامه للتاريخ من قدرة على التصرف بحوادث التاريخ والتغيير فيها وإخضاعها لهدفه الفكري ووسيلته الفنية معبراً من خلال ذلك كله عن الواقع(5).

-3-

ولقد ظهرت مع مسرحيات شوقي مسرحيات أخرى تستلهم التاريخ ولا تقل عنها قيمة، منها: (أحلام ودموع أو أبو عبد الله الصغير) (1929) لمؤلفها (معروف الأرناؤوط)(6) و(فتح الأندلس) (1930) للشاعر فؤاد الخطيب و(ذي قار) (1932) للشاعر عمر أبو ريشة(7).

ويبدو أن المسرحيات الثلاث الأخيرة، وهي لكتّاب من سورية قد ظهرت من غير أن يطلع أحد من مؤلفيها على مسرحيات أحمد شوقي، وإن كانوا قد سمعوا ببعضها على الأقل، ويؤكد ذلك أنه ليس بين هذه المسرحيات ومسرحيات شوقي شيء من التشابه، كما يؤكده أيضاً أن مسرحية الأرناؤوط قد نشرت عام 1929 وأن مسرحية ذي قار قد نظمت في العام نفسه، وهو العام الذي ظهرت فيه أولى مسرحيات شوقي (مصرع كليوباتره)، أما مسرحيات شوقي الأخرى فقد ظهرت بعد ذلك، وإذن فلا مجال للتلاقي أو التأثر.

إن الشعر العربي عامة في العشرينيات من هذا القرن كان يحاول التجديد، وقد وجد في المسرحية شكلاً من أشكال ذلك التجديد، كما كانت تلك المرحلة تعج بالصدام مع المستعمر في معظم أقطار الوطن العربي، ومن الطبيعي أن يكون للشاعر دور في الهاب الحماسة، وتأجيج ذلك الصراع، في مثل هذه الحالة تكون العودة إلى التاريخ، لبعث الثقة وتعزيز الفخر بما في الماضي من مراحل القوة، ولتقديم العظمة والحث على الاعتبار بما في الماضي من مراحل الضعف.

ولقد كانت مسرحية "ذي قار" نتاج تلك المرحلة، بما فيها من صراع مع المستعمر، وتعبيراً عن ذلك النزوع في الشعر العربي نحو التجديد، وهي بالإضافة إلى ذلك كله تعبير عن طموح فنّي إلى إحراز مكانة في عالم الشعر، فقد كتبها عمر أبو ريشة (1910-1990) وهو في نحو العشرين من العمر عام (1929) وقد استطاع فيما بعد تحقيق ذلك الطموح، فإذا المسرحية تصبح ذات دلالة على تلك الموهبة المتفتحة، مثلما هي ذات دلالة على مرحلة تاريخية وفنية، ولعل في ذلك كله ما يجعلها جديرة بالدرس.

-4-

طبعت مسرحية (ذي قار) في مطبعة المعارف لصاحبها نجيب كنيدر في حلب، ونشرها محمد صبحي اللبابيدي صاحب المكبة الحلبية في حلب، وتقع في 126 صفحة من القطع الصغير، ولم يذكر تاريخ طباعتها(8).

وقد أهدى عمر أبو ريشة المسرحية إلى الأستاذ محمد حبيب العبيدي، وهو مناضل وطني، عمل في سبيل العرب والإسلام، فألف كتابه "جنايات الإنكليز على البشر وعلى المسلمين خاصة" (1916) وأخرج كتابه "النواة في حقول الحياة".

كما صدّر الشاعر المسرحية بصورة شخصية في الزي العربي، وجعل تحت الصورة بيتين يدلان على نزعة رومانتيكية واضحة، وهما:

يا فؤادي ألا تزال كئيباً ... شاكياً باكياً على غير جدوى

لا تكن ظالماً فإنك إن مت تركت الآلام من غير مأوى

كما ألحق الشاعر بمسرحيته كلمة نقدية للأديب حمدي كامل وتقع في عشر صفحات (117-126) وصاحب الكلمة النقدية صديق الشاعر منذ أن كانا معاً في الجامعة الأمريكية ببيروت، وقد كتب حمدي كامل كلمته النقدية وهو في باريس، وأشار إلى أنه كان قد سمع المسرحية من الشاعر في أثناء وجودهما في الجامعة الأمريكية ببيروت.

وفي ذلك ما يدل على أن الشاعر كان قد نظم مسرحيته وهو طالب، "وكان عمر أبو ريشة قد دخل الجامعة الأميركية

ببيروت سنة 1924، وكان الشعر يغلي في صدور الجامعيين حماسة، وكانت الشبيبة تتأثر بالأحداث المعاصرة، وتثور للمعارك الدائرة في سبيل الاستقلال والقومية العربية، ويقف عمر خطيباً وشاعراً قبل أن يبلغ الثامنة عشرة من عمره"(9).

ومن المرجح أن يكون عمر أبو ريشة قد نظم المسرحية "بعيد العشرين من سنيه حوالي 1929.. وقد مثلت على مسرح المدرسة الشرقية بحلب سنة 1929 وقامت بها الفرقة القومية الحلبية، كما مثلت في حمص وحماه مراراً"(10).

ويبدو أن طبع المسرحية قد تأخر إلى عام 1932، "فقد سافر عمر أبو ريشة إلى إنكلترة عام 1929، ثم عاد منها في 16 أيار عام 1932"، وهي بذلك تكون أسبق من مسرحيات أحمد شوقي تأليفاً، وإن كانت قد تأخرت عنها طباعة.

-5-

والمسرحية تتألف من أربعة فصول، ويتألف الفصل الأول (ص8-38) من ثلاثة مناظر، تدور حوادث أولها في البرية قرب غدير، حيث تظهر جماعة من العرب، ترقص وتنشد الأشعار، ويقدم عليها المنذر فيشاركها طربها، ثم يتركها لينام قليلاً، وحين يستيقظ يجد نفسه وحيداً، فينشد شعراً يذكر فيه ما يلقاه من ألم حبه للحرقاء التي لا تعلم بذلك الحب، وتسمعه مريم وهند من وراء أكمة، فتقرران إخبار الحرقاء بذلك. وتدور حوادث المنظر الثاني في قصر النعمان حيث يظهر اثنان من العبيد وهما يتمازحان، وتدخل عليهما مريم، فيعبر أحدهما عن تشوق إلى وصالها تعبيراً فيه بعض التبذل، ثم تدخل الحرقاء فتخلو بها مريم لتخبرها بحب المنذر لها، فتعزم الحرقاء على المضي إليه. وتدور حوادث المنظر الثالث في البرية حيث دارت حوادث المنظر الأول، فيظهر المنذر وحده يبث في شعره ألمه من حبه للحرقاء، وتظهر له الحرقاء، فيدهش، ثم يبوح لها بحبه ويقبّلها.

وتتّابع مناظر الفصل الثاني (ص39-58) تتابعاً مطرداً من غير تقسيم إلى مناظر، وتدور حوادث هذه الفصل في قصر كسرى، حيث يظهر الشعراء وقد تجمعوا بين يديه ينشدونه الأشعار مادحين، ثم يُعقد مجلس الطرب، وتدور الخمرة، وتُعزف الألحان، وترقص القيان، ثم يدخل الطميح ليخبر كسرى بإحرازه النصر على قبيلة شيبان وسبي نسائها، ويطلب كسرى إدخال السبايا، فيعجب بهن الإعجاب كله، ويتدخل وزيره يوسف ليذكر له جمال الحرقاء ويؤكد أنه يفوق كل ما رآه من جمال، ويغريه بالزواج منها، فيأمر كسرى الطميح بالمضي إلى النعمان وطلب ابنته الحرقاء زوجاً لكسرى، ثم يخرج الجميع ويبقى عصام مع صديقه عناد ليعبر له عن توقعه رفض النعمان ونشوب الحرب.

وتتّابع كذلك مناظر الفصل الثالث (ص59-82) على كثرتها من غير تقسيم، وفي مفتتح هذا الفصل تظهر مريم والحرقاء وهما قلقتان لتأخر المنذر، ثم يدخل النعمان وبصحبته وزراؤه، وما يلبث حتى يستقبل يهودياً عجوزاً يشكو إليه وزيره الذي أغار على بيته فسرقه واختطف ابنته، فيأمر النعمان بسجن الوزير ورد البنت إلى أبيها، ثم يفد الشعراء لينشدوا الشعر مادحين، وفيهم النابغة الذبياني الذي يعتذر إلى النعمان طالباً العفو، ثم يعد مجلس الطرب وتدور الخمرة وترقص القيان، ثم يدخل الطميح على النعمان ليقرأ رسالة كسرى إليه، وتتضمن طلب ابنته زوجة له، فيرفض النعمان، ويؤيده وزراؤه ورجال حاشيته، ويخرج الطميح وهو يتهدد ويتوعد.

وينقسم الفصل الرابع (82-96) إلى ثلاثة مناظر، وإن كان في الحقيقة يتضمن أكثر من ذلك، وفي المنظر الأول من هذا الفصل يظهر المنذر وهو يودع ابنة عمه الحرقاء فقد ندبه أبوها النعمان إلى بني مضر ليستنصرهم، ثم يخرجان ليدخل النعمان ورجال حاشيته وهم في ثياب الحرب، وفجأة يحيط بهم جند كسرى، ويتم تبارز سريع يقتل فيه النعمان، ويطلب الطميح من الجند أسر الحرقاء، ولكنها تكون قد هربت، ويعلم الطميح بذلك، فيعلن في القبائل تهديده لمن يجيرها، ثم يدخل عصام ليعاتب أباه الطميح على خيانته لبني قومه، ويتبارزان، ويسقط عصام صريعاً على يد أبيه، وفي المنظر الثاني تظهر الحرقاء مع وصيفتها مريم هائمتين على وجهيهما في البراري، والحرقاء ترثي العرب، فقد ماتت فيهم النخوة، إذ لا أحد يؤويها، ثم تلتقي بصفية وهي فتاة من بكر، فتواسيها، ثم يظهر للفتيات الثلاث هانئ بن مسعود ليخبرهن بأنه لن يسلّم الحرقاء إلى كسرى، وأنه أرسل في طلب نجدة من تغلب، وفي المنظر الثالث وهو الأخير في المسرحية تظهر الحرقاء ومريم وصفية في ذي قار، وهن يشاهدن المعركة من فوق أكمة، وتقوم صفية بوصف المعركة ثم ترى الحرقاء نجدة قادمة، فتهلع، وتهم بطعن نفسها بمدية، ولكن مريم تخبرها أن النجدة عربية، فتطمئن، ويحيط العرب بالفرس، ويظهر فارس ملثم، يصول في الصفوف ويجول، حتى يتم النصر للعرب، ويدخل هانئ بن مسعود ليسأل عن الفارس الملثم من يكون، ويظهر هذا الفارس ليميط اللثام عن وجهه، فإذا هو المنذر، وعندئذ يسميه هانئ ملكاً على العرب، ويزوجه الحرقاء.

-6-

تلك هي تلك قصة "ذي قار" كما تعرضها المسرحية، على حين يروي التاريخ أن عدي بن زيد العبادي (توفي 590م) كان ترجماناً عند كسرى، وفي زيارة له إلى المناذرة أعجب بهند بنت النعمان بن المنذر، وتزوجها، ومرت الأيام، وإذا بالوشاة يوغرون صدر النعمان عليه، لأن عدياً كان له دور في إقناع كسرى بتولية النعمان ملكاً على الحيرة، وما كان من هذا إلا أن سجنه ثم قتله.

وأحس النعمان بعد ذلك بخطئه وخطورة ما أقدم عليه، وكان لعدي حظوة عند كسرى، فأرسل إليه معتذراً، وموضحاً الأسباب التي دعت إلى قتله، فقام أخو عدي بتحريف رسالة النعمان، وكان ترجماناً عند كسرى، فغضب وأرسل في طلب النعمان.

وللتاريخ رواية أخرى، تتلخص في أن كسرى أرسل النعمان يطلب مصاهرته، فكان جواب النعمان: أما في مها السواد وعين فارس ما يبلغ به كسرى حاجته؟ وكان زيد بن عدي يعمل ترجماناً لدى كسرى، فترجم له المها والعين بالبقر، فنقم على النعمان، وأرسل إليه يستقدمه.

ومهما يكن من سبب استدعاء كسرى للنعمان، فقد أدرك أنه لا محالة هالك، فأودع لدى هانئ بن مسعود سلاحه وولده، وسار إلى كسرى، فرماه في السجن في خانقين، إلى أن أتاه الطاعون فهلك نحو عام 608م، ومنهم من يروي أن كسرى ألقى به تحت أقدام الفيلة فوطئته فمات.

ثم أرسل كسرى إلى هانئ بن مسعود يطلب السلاح، فأبى فأرسل إليه وإلى قومه من بني بكر يعرض عليهم الخضوع لحكمه أو مغادرة المنازل أو الحرب، وأبت بكر ذلك، والتقت جيش كسرى وفيه بعض القبائل العربية الموالية للفرس، ولكنها أدركت خطورة الموقف، فتخلت عن كسرى وانضمت إلى بكر، ومنها قبيلة إياد، ثم كان الصدام بين العرب والفرس، في موضع "ذي قار"، وكان ذلك نحو عام 612م، مع بداية بعثة الرسول صلى الله عليه وسلم.

وقد جعلت بكر لها نداءً يعرف به العدو من الصديق، فكان العرب يتنادون به في المعركة، وهو: "يا محمد يا منصور"، ثم انجلت المعركة عن انتصار العرب، وأخبر النبي صلى الله عليه وسلم بذلك، فقال: "اليوم أول يوم انتصفت فيه العرب من العجم، وبي نصروا".

ويروي التاريخ أيضاً أن هند بنت النعمان ترهبت، لما غضب كسرى على أبيها، ولبست المسوح، وأقامت في دير بنته بين الحيرة والكوفة، عرف بدير هند الصغرى، وقد دخل خالد بن الوليد الحيرة مع الفتح الإسلامي، فزارها في الدير وعرض عليها الإسلام، فاعتذرت بكبر سنها عن تغيير دينها، فأمر لها بمعونة وكسوة، وقد ماتت نحو عام 693م(12).

-7-

وواضح بعد المسرحية عن التاريخ، وواضح أيضاً اعتمادها على الاختلاق وسيلة لبناء الحبكة، وليس في هذا ما يؤخذ على المسرحية فللمؤلف الحق في الإبداع ولكن ما يؤخذ على المسرحية هو اقتطاعها موقعة ذي قار عن ظروفها السياسية والتاريخية، وتقديمها بوصفها حرباً غايتها الثأر الشخصي، ودافعها الحب، والمضي بعد ذلك في تقديمها بأسلوب عاطفي انفعالي مبالغ فيه.

لقد اختلق المؤلف شخصية المنذر وجعله ابن أخي النعمان وابن عم الحرقاء، واصطنع الحب بينه وبين ابنة عمه، وهو حب باهت، لم يمتلك أبعاداً حقيقية، ولم يرتبط بجزئيات المسرحية ارتباطاً قوياً. ولقد تكلف المؤلف جهداً في تقديم هذا الحب، فصنع لأجله الفصل الأول بكامله، بما فيه من جزئيات مفككة غير مقنعة، إذ لا مسوغ لدخول المنذر على جماعة العرب وهي ترقص، ولا إقناع في حضور مريم وهند على سبيل المصادفة، وكذلك استماعهما إلى المنذر وهو ينشد الشعر من غير أن يراهما، لا مسوغ له، وغريب جداً أن تسرع الحرقاء إلى لقاء المنذر فور حديث مريم وهند عن حبه لها، وهي التي لا تعلم عن ذلك الحب من قبل شيئاً، وليس من الحب في شيء أن يهمي عليها بالقبل فور دخولها عليه.

ولجوء الشاعر بعد ذلك إلى تلثيم المنذر والزج به في المعركة، وجعله يصول في الصفوف ويجول، ليحرز النصر وحده، ثم تصوير الحرقاء وهي تهم بطعن نفسها لدى ظهور نجدة، وكفها عن ذلك حين تبين لها أن النجدة عربية، هي مجرّد مبالغات

ضعيفة الإقناع، شاحبة التأثير لا مسوغ لها ولا ضرورة.

والشاعر يجعل المرأة وراء الأحداث كلها، فهي المحرك لها، والفاعل فيها، والدافع لها، ولكن بصورة غير مباشرة، فالمنذر يحب الحرقاء، وكسرى يسمع بجمالها فيعجب بها، ويطلبها لنفسه، والنعمان يرفض تزويجها لأعجمي، فيجهز كسرى الجيش لأسرها، ويدافع دونها المنذر، ويحرز النصر على الفرس، ثم يتزوجها ويصبح ملكاً على العرب.

ومثل هذا التفسير الذي تقدمه المسرحية لمعركة ذي قار عاطفي رومانتيكي، يعتمد على التفكير الأسطوري، ولا يعتمد على شيء من التحليل العلمي للعوامل الحقيقية الفاعلة في التاريخ، فهو يغفل دافع كسرى إلى كسر شوكة العرب، وتحطيم قوة أمير الحيرة، فهو لا يريد بجواره ملكاً ذا منعة، وإن كان هذا الملك نفسه صنيعته.

والمسرحية تنم بعد ذلك على الإعجاب بالبطل الفرد، الذي يبدي ضروباً من الشجاعة والاستبسال في أساليب فريدة متميزة، كأن يبارز الأقران وحده، أو ينزل إلى ساحة الوغى ملثماً، ليكون مصير الأمة كلها رهين فرديته، ومثل هذا الإعجاب بالبطل الفرد، وإن كان "عقيدة في طبيعة الإنسان"(13)، فقد أصبح أمراً قابلاً لكثير من الجدل في العصر الحاضر، إذ وعت الشعوب دورها في صنع التاريخ، ولم تعد مستسلمة لدور فرد واحد.

والشاعر لم يضع ذي قار في سياقها التاريخي، وإنما نظر إليها نظرة فردية رومانتيكية، فتغنى بها، وهو يعدها نصراً شخصياً للمنذر كي يثأر لعمه، ويظفر بابنته، ويصبح ملكاً على العرب، ويحقق في ذلك كله رداً على غطرسة كسرى وعنجهيته، ويؤكد أنفة العربي وكبرياءه، والشاعر يسعى من خلال ذلك كله إلى إثارة مشاعر العزة والكبرياء لدى القارئ وتذكيره بأنها قيم العربي الأصيل وخصاله الحميدة كي يتحدى بها الواقع الذي كان يفرضه المستعمر الفرنسي عليه في سورية، وهو واقع مر قاس، فيه القهر والذلة.

وبذلك فالمسرحية لا تمثل اتجاهاً واقعياً في معالجة التاريخ، وإنما تمثل نزوعاً رومانتيكياً قوامه الانفعال بالتاريخ، ومعالجته في شاعرية بحثاً عن العاطفة والحماسة، بل ربما هرباً إلى التاريخ من واقع صعب، للتغني بعزة الماضي، إن المسرحية تمنح القارئ قدراً كبيراً من المتعة وتثير فيه الشعور بعزة العرب، وترضي مشاعره في الشهامة والأنفة والكبرياء، وما شابهها من نزعات فردية، قوامها الانفعال، ولكنها لا تستطيع أن تقف القارئ على ماضي أجداده وقوفاً صحيحاً، سليماً معافى، يزداد به خبرة، يرى الظواهر فيعرف أسبابها ويدرك من ورائها الحقيقة الإنسانية في سيرورتها عبر الزمن.

ولعل مرجع ذلك كله إلى أن الشاعر كتب المسرحية وهو في ميعة الصبا، في نحو العشرين من عمره، ولما تكتمل خبرته أو تتسع ثقافته، وفي مثل هذه السن تسيطر جموحات القلب، ولا يرى الشاب في الحياة سوى الحب، مثلما يقوى النزوع الرومانتيكي.

كما يرجع ذلك الموقف إلى واقع الأدب العربي في تلك المرحلة، إذ كان يغلب عليه النزوع الرومانتيكي، ويتجلى ذلك واضحاً في شعر جبران خليل جبران (1883-1931) وأبي القاسم الشابي (1906-1934) والأخطل الصغير (1885-1968) وميخائيل نعيمة (1889-1989) ومثل ذلك الشعر هو الذي كان يقرؤه عمر أبو ريشة آنئذ وهو فتى، ويطمح إلى مجاراته، بل إلى سبقه، أو التفوق عليه.

وتبدو واضحة في المسرحية رغبة الشاعر في التجديد، ومجرد اختياره القالب المسرحي لتجربته هو ضرب من ضروب التجديد، بالإضافة إلى ما حاول أن يحدثه في الشعر داخل ذلك القالب من محاولته للتجديد.

والشاعر ينوع في القوافي، وفي أشكال توزيعها على الأبيات والأشطر، كما ينوع في الأوزان، وأشكال توزيع الأشطر والأبيات، فينظم الموشح والأغنية والمجزوء والمشطور، ولكنه في الأحوال كلها لا يخرج عما هو معهود من نظام البحر.

وتغلب على المسرحية المقطعات، وإن كانت لا تخلو من بعض القصائد الطويلة، ومما لا شك فيه أن المقطعات أكثر مناسبة للمسرحية، ولكن القصائد الطويلة جاءت في سياق مناسب من البناء المسرحي، وأدت الوظيفة المطلوبة منها.

ولعل أبرز مثال لذلك القصيدة المطولة التي وضعها الشاعر على لسان النابغة الذبياني (ص66-67) وتقع في نحو من ثلاثين بيتاً، وقد التزم فيها عمود الشعر العربي(14)، وحاكى الشاعر الجاهلي في لغته وأسلوبه ومعانيه وأفكاره وصوره، فوقف في الديار وذكر الأحبة المرتحلين وصور رحلته في الصحراء ووصف ناقته وأشار إلى مصادفته ذئباً، ثم وصل إلى الممدوح، فأشاد بكرمه وشجاعته وندد بالحساد الذين أوغروا صدره عليه ثم اعتذر إليه وطلب منه العفو. ومن تلك القصيدة الأبيات الآتية

(ص66-67):

اعقـــــل قلوصـــــي أيهـــــذا الحـــــادي	إنّـــــا بربـــــع بثينـــــة وســـــعاد
ربـــع عفتـــه الـــريح فـــي إعصـــارها	إلا بقايـــــا النـــــؤي والأوتـــــاد
لـــولا شـــذا الأظعـــان فـــي عرصـــاتها	بـــــاق لضـــــل ســـــبيله للهـــــادي
فوقفـــت والوجنـــاء تـــرزم حســـرة	ولغامهـــــا متواصـــــل الإزبـــــاد
فجـــرت شـــآبيب الـــدموع وأبرقـــت	زفـــراتُ وجـــدٍ مـــن صـــميم فـــؤادي
يـــا يـــوم جـــد الظعـــن فـــي ترحـــالهم	حطمـــتَ مـــن صـــفو الحيـــاة عمـــادي
هـــلا جـــذبت العيـــر مـــن أثقانهـــا	ومنعـــت خشـــفي مـــن عبـــور الـــوادي
إنـــي ليـــؤلمني الوقـــوف معاتبـــاً	مـــن قلبـــه قـــد قُـــدّ مـــن أصـــفاد

وتشـبهها القصـيدة التـي يلقيهـا النعمـان وهـو يخـرج فـي ملابـس الحـرب متأهبـاً للقـاء جـيش كسـرى (86-87) وتتألف من أحد عشر بيتاً من الكامل وفيها فخر وحماسة وعزة وإباء ودعوة إلى القتال.

وتبرز إلى جوانب تلك القصيدة الطويلة موشحات تحاكي الموشحات الأندلسية، منها الموشحة التي ينشدها المنذر في بداية المسرحية، (ص15-16) وجزؤها الأول قوله:

يـــا غرامـــاً بـــين أحشـــائي نمـــا	ورمـــاني فـــي بحـــور الـــتعس
أتـــرى تهجـــر قلبـــاً مكلمـــا	يتلظـــى فـــي ســـعير الـــنفس
ويـــح قلبـــي مـــن تبـــاريح الهـــوى	يـــا بنـــة النعمـــان إن طـــال الصـــدود
مالـــه فـــي الحـــب مـــن ذنـــب ســـوى	أنـــه جـــاوز فـــي الحـــب الحـــدود
قـــد رمـــاه الـــدهر فـــي حـــر الجـــوى	رميـــة الـــدينار فـــي كـــف اليهـــود
يســـهر الليـــل ينـــاجي الأنجمـــا	ويقيـــد الشـــعر طـــي الغلـــس
فيـــرى طيفـــك يـــا ظبـــي الحمـــا	يـــتلألأ قبســـا فـــي قـــبس

وبعض قصائد المسرحية تحاكي في توزيع أشطرها وقوافيها بعض ما كان يحاوله شعراء المهجر من أشكال التجديد، ومن ذلك مثلاً قول المنذر (ص17):

أيها الموت اقترب واشفق علي- يا أخَيْ

وانبتي يا أرض من بعد مماتي

كل نبت عاطر فوق رفاتي

علّه يقتاد من كنت أود- فاستبد

وهناك أيضاً قصائد كثيرة رشيقة الوزن تقدم في سياق المسرحية على أنها أغنيات تشدو بها القيان في بلاد كسرى أو بلاط النعمان (ص44-45) و(ص47-48) وهي تضفي على المسرحية تنويعاً فنياً يغنيها، ويعبر عن ذوق المجتمع الذي يسره سماع الأغنية من خلال العرض المسرحي، وإن كانت مثل تلك الأغنيات تضعف بناء المسرحية.

إن الشاعر ينوع في المستويات اللغوية من مستوى سهل اللفظ واضح المعنى بسيط التراكيب حلو العبارات، إلى مستوى حوشي اللفظ وعر التراكيب بليغ المعاني جزل العبارات فخم اللغة مجلجل الإيقاع. ولعل الشاعر كان يسعى إلى تأكيد قدرته على النظم في كل فنون القول ومجاراتها من قديمه وحديثه، وهو ما يزال فتى، ويبدو أنه كان أقدر بصورة عامة على استحضار القديم. وفي الأحوال كلها، فقد صرفه ذلك عن تقديم بناء مسرحي متين، فقد كثرت القصائد التي تكاد تكون مستقلة بذاتها، مما أضعف البناء المسرحي.

-8-

ولكن تظل المسرحية شاهداً على موهبة شابة سوف يكون لها شأن في عالم الشعر، ويمكن أن تدرس بوصفها وثيقة تمثل مرحلة في عمر الشاعر، وحياته الإبداعية، إن في المسرحية كثيراً من الصور الفنية التي يمكن أن تعد نواة لصور أخرى سيكررها الشاعر في أشعاره، أحياناً في صياغة أكثر نضجاً، وأحياناً في أسلوب أكثر تطوراً. ومن ذلك صورة المستعمر في المسرحية، وقد استعار له الشاعر الغضنفر، على حين استعار للعرب الشاة، وأكد أنّ الشاة قد تقوى على الغضنفر، رامزاً بذلك إلى إمكان غلبة العرب على المستعمرين، يقول في المسرحية (ص77):

فقد تبقر الشاة بطن الغضنفر (م) واهي المخالب واهي النيوب

ولقد أعاد الشاعر هذه الصورة في صياغة أكثر جمالاً في قوله من قصيدة له عنوانها: (سوريا)(15):

يصفع الذئب جبهة الليث صفعا إن تلاشت أنيابه والأظافر

كما ورد في المسرحية معنى متميز يتلخص في اتحاد العرب في حالة الخطر، وهو يورده على لسان أحد أبطال المسرحية، حيث يقول ص58).

يفرقهم إذا نصروا سلام وتجمعهم إذا قهروا حروب

ولقد أعاد الشاعر هذا المعنى في صياغة أجمل، وفي صورة شعرية أكثر تأثيراً، حيث قال(16):

لمت الآلام منا شملنا ونمت ما بيننا من نسب

كما تظهر في المسرحية بعض الصور الشعرية المتألقة، التي تنم على موهبة الشاعر، وعنايته بالصورة الجديدة، ومن ذلك قوله على لسان مريم، تصف المنذر (ص32):

يلقي على ناي الهوى لحن العواطف والشعور

فكأنها كادت تصور(م) أو تميل إلى الظهور

فهو يحول العواطف غير الحسية إلى لحن حسي مسموع، إذ يجعلها لحناً، ثم ما يلبث أن يجسد هذه العواطف، فيجعلها مادة تتشكل وفق صورة أو تكاد تظهر مرئية ملموسة.

كما تظهر في المسرحية ثقافة الشاعر وتدل على اطلاع واسع في تلك السن المبكرة، ومن ذلك قوله على لسان مريم وهي تتحدث عن نجدة عربية قادمة إلى ذي قار: (ص111):

لقد أتت طودَ ذي قار على قدر كما أتى ربه موسى إلى الوادي

وفي البيت إشارة إلى قوله تعالى مخاطباً موسى عليه السلام: "فلبثتَ سنين في أهل مدين ثم جئت على قدر يا موسى"(17).

كما يضمن المسرحية بعض الأبيات من الشعر العربي القديم، ومن ذلك ما يضعه من شعر الحارثي(18) على لسان صفية، وهي تطمئن مريم إلى أن قبيلة بكر ذات باع طويل وأنها تحمي من يستجير بها وفي ذلك تقول: (ص102):

.... ليهنك، بكر باعها لطويل

فــإن هـــي جـــارت هالكـــاً إن جارهـــا "عزيـــز وجـــار الأكثـــرين ذليـــل"

"لنـــا جبـــل يحتلـــه مـــن نجيـــره منيـــع يـــرد الطـــرف وهـــو كليـــل"

وثمة مقاربات، في مواضع كثيرة من المسرحية، من أبيات معروفة لابن الفارض، ومن ذلك على سبيل المثال، قوله: (ص67).

لـــولا شـــذا الأظعـــان فـــي عرصـــاتها بـــاق لضـــل ســـبيله للهـــادي

ففي البيت مقاربة من قول ابن الفارض في وصف الخمرة: (19)

ولـــولا شـــذاها مـــا اهتـــديت لحانهـــا ولـــولا ســـناها مـــا تصـــورها الـــوهم

كما يضمن مسرحيته مثلاً عربياً سائراً، وهو: "إن غداً لناظره قريب"، ويجعله على لسان عصام (ص59) وهو يتحدث عما سيأتي به الغد من أمر خطبة كسرى للحرقاء.

ويتضح مما تقدم غلبة الثقافة العربية على الشاعر، وهي ثقافة عمادها التراث العربي القديم الذي يسعى إلى محاكاته، وقد شجعه على ذلك مادة المسرحية نفسها التي هي مستوحاة من التراث.

وبالمقابل، لا يظهر شيء من مؤثرات الثقافة الأجنبية، فقد كتب الشاعر المسرحية في بيروت قبل سفره إلى إنكلترة، ويؤكد ذلك ضعف البناء المسرحي الذي يدل على عدم تمرس الشاعر بأصول الفن المسرحي.

فالشاعر لا يتقن إقامة الصراع، ولا تطويره إلى أزمة، ثم حل، على الرغم من توافر طرفين بينهما صراع حاد، وغالباً ما ينهي الصراع بمواقف فرعية، تحبط الأزمة وتضعف التشويق. وهو لا يحسن تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، وتتداخل بعض المشاهد في بعضها الآخر، وتتّابع دون إشارة إلى نهاية مشهد أو بداية مشهد، وهو لا يراعي في شيء إمكان عرض المسرحية. والشاعر يكثر من الاعتماد على الخدم في افتتاح الفصول وفي ملء الفراغ بين خروج الشخصيات الرئيسية ودخول غيرها كما يعتمد على الحوار الجانبي في مواضع عدة (ص62-91).

-9-

إن مسرحية ذي قار كما يقول الدكتور سامي الدهان: "الخطوة الأولى في تقليد عمر الشعر القديم، فهي في جملتها من صنع الصبا، قبل أن يبلغ إلى التوفيق في الشعر"(20).

ولكنها تظل ذات قيمة تاريخية، فهي لا تدل على موهبة جديدة متفتحة فحسب، بل تدل على رغبة حقيقية في تجديد الشعر العربي، وذلك من خلال الشعر المسرحي، الذي هو ضرب من التجديد، ومن خلال إدخال نوع أدبي جديد إلى الأدب العربي، هو المسرحية الشعرية.

ويؤكد ذلك استمرار الشاعر في كتابة المسرحية الشعرية، فقد كتب تمثيليتين قصيرتين، وثلاث مسرحيات طويلة. أما التمثيليتان القصيرتان فهما: "طوفان" وقد نشرها في ديوانه الأول شعر (1937) "وعذاب" وقد نشرها في ديوانه الثاني شعر (عام 1947).

أما المسرحيات الثلاث الطويلة فهي "محكمة الشعراء" و"تاج محل" و"سمير أميس" وقد أعلن عن نشرها غير مرة ولكنه لم ينشر منها سوى بضعة فصول في "مجلة الحديث" الحلبية.

ولقد كتبت مسرحية محكمة الشعراء عام 1934 في أربعة فصول وقد "حشد فيها شعراء العراق والشام ولبنان ومصر فنصر بعضاً وخذل بعضاً وفضح طبائع كثيرة كانت مخبوءة وجعل أبولون إله الشعر حاكماً بين الشعراء.. والمسرحية كلها في بيان طريقة المجددين والهجوم على طريقة القدماء"(21).

ويستوحي في مسرحيته الثانية "تاج محل"، وهو أضخم بناء في العالم بناه جهان تخليداً لذكرى زوجته ممتاز في الهند،

وموضوع المسرحية: الفن هو الذي يخلق الحياة، فلا حياة بدون فن"(22).

ولقد كتب مسرحيته الثالثة "سمير أميس" سنة 1943 وانتهى منها سنة 1958 بعد سبع عشرة سنة من العمل الفني" (23) وهي تستوحي أسطورة سمير أميس ملكة آشور وبابل التي همّ شعبها أن يفتك بها ولكنها خرجت عارية فذهل الشعب أمام جمالها وأقر لها بالحكم، وعندئذ أدركت أن شعبها قد وصل إلى درجة رفيعة من الإحساس بالجمال، فانسحبت وارتفعت إلى عالم الطيوف والأحلام.

ويتحدّث الشاعر نفسه عن المسرحية فيقول: "مسرحية سمير أميس مؤلفة من 1400 بيت صببت فيها كل جوانحي.. أسلوب جديد في العرض تفكير جديد وأجواء غريبة في دنيا المسرحيات... هي شيء جديد في دنيا الخلق"(24).

ولعل في ذلك كله ما يؤكد حرص الشاعر على التجديد، وهو حرص ظهر مبكراً في شعره، واستمر طوال حياته الشعرية، ولكن مما يؤسف له أن الشاعر لم ينشر مسرحياته الثلاث الأخيرة.

ولعل في هذا ما ينبه على الدور الذي أدّاه الشاعر عمر أبو ريشة في مجال المسرح الشعري والمسرحية الشعرية ويحفز ورثة الشاعر إلى نشر مسرحياته الثلاث (25) لكي يعطي الشاعر حقه من الدرس في مجال المسرح الشعري، ولا تبقى مسرحية ذي قار المسرحية الوحيدة في نتاج الشاعر.



■ الحواشي:

(1)ماركس، ملتون، المسرحية كيف نتذوقها وندرسها، تر. فريد مدور، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. أولى، 1965- ص254.

(2)أرسطو طاليس، فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ط. ثانية، 1973-ص27.

(3)باكثير، علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة، ط ثانية، 1964- ص35.

(4)ينظر في درس هذه المسرحيات:

نجم د. محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت، 1956- ص293- وما بعدها

(5)من الدراسات التي عرضت لمسرح شوقي:

أ-الدسوقي، د. عمر، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، طبعة رابعة، 1966

ب-شوكت، محمود حامد، المسرحية في شعر شوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947.

ج-ضيف، د. شوقي شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1953

د-مندور، د. محمد، مسرحيات شوقي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، طبعة ثالثة، لاتا

(6)ينظر في درس هذه المسرحية:

محبك، أحمد زياد، حركة التأليف المسرحي في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982 صفحة 212

(7)ستتم طوال هذا البحث رواية اسم عمر أبو ريشة دون إعراب أبو ريشة، ويرجح ذلك أنها ليست كنية للشاعر ولا تدل على ولد له اسمه ريشة، وإنما هي لقب ثابت للأسرة كلها.

ولقد ولد عمر أبو ريشة على الأرجح في عكا بفلسطين عام 1910 في بيت جده لأمه، وكان أبوه نافع أبو ريشة قائم مقام على منبج، وفي عكا تلقى علومه الأولى ثم في حلب، ثم انتسب إلى الجامعة الأميركية ببيروت، ثم غادرها إلى مانشستر في انكلتره ليتابع دراسته العلمية، لكنه انصرف إلى الشعر، ثم رجع إلى الوطن ليعمل مديراً لدار الكتب الوطنية بحلب، ثم عمل منذ عام 1949 إلى عام 1970 سفيراً لبلاده في عدة دول منها البرازيل والأرجنتين والشيلي والهند والنمسا والولايات المتحدة، ثم أمضى بقية حياته متنقلاً بين سورية ولبنان والسعودية، توفي يوم 1990/7/16 في السعودية ودفن في حلب.

ينظر: الدهان، د. سامي، الشعراء الأعلام في سورية، دار الأنوار بيروت، ط. ثانية 1968، ص307 وما بعدها.

(8)أبو ريشة، عمر، ذي قار، مط . المعارف، حلب، لاتا، قطع صغير، 126 صفحة.

(9)الدهان، د. سامي، الشعراء الأعلام في سورية، صفحة 307.

(10)المصدر السابق، ص308

(11)المصدر نفسه، ص319.

(12)ينظر في المادة التاريخية حول ذي قار:

أ-ابن الأثير، الكامل في التاريخ، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. ثالثة، 1980، جزءاً، ص285-291.

ب-الزركلي، خير الدين، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة خامسة، 1980، جزء 8، صفحة 43، ترجمة النعمان وج4، ص220 ترجمة هند بنت النعمان.

ج-جاد المولى، محمد أحمد، وزميلاه، أيام العرب في الجاهلية، مط. عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1942.

(13)كارلايل، توماس، الأبطال، تر. محمد السباعي، كتاب الهلال، القاهرة، العدد 326، فبراير، 1978، ص23

(14)ينظر، منصور، إلياس، مجلة الأسبوع العربي، بيروت، العدد 615، السنة 12، الاثنين 1971/3/22، ص33، حيث يذكر عن عمر أبو ريشة:

"في مطلع العشرينات كان تلامذة الصف الرابع في المدرسة الإنجيلية (الجامعة الأميركية حالياً) يتابعون درساً في اللغة العربية، حين قام من بينهم واحد سلم الأستاذ قصيدة ادعى أنه نسخها من إحدى المخطوطات النادرة التي كتبها النابغة الذبياني، فصدّق الأستاذ كلام التلميذ، بعدما قرأها واستنسخها وأخذ يفسر معانيها، ولا تزال محفوظة حتى اليوم في أرشيف الجامعة الأمريكية لكونها إحدى نوادر النابغة غير المتوفرة إلا في ذلك الأرشيف". ولعل هذه القصيدة هي القصيدة نفسها التي يوردها الشاعر على لسان النابغة في مسرحيته.

(15)أبو ريشة، عمر، شعر، حلب، 1936، ص220.

(16)أبو ريشة، عمر، شعر، مط. الكشاف، بيروت، 1947، ص153

(17)القرآن الكريم، سورة طه، الآية، 40

(18)يضمن أبو ريشة قصيدته بيتاً وشطر البيت من قصيدة شهيرة مطلعها

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه   فكل رداء يرتديه جميل

والقصيدة تتضمن مجموعة من القيم العربية وهي لشاعر من مذحج من قبائل العرب اليمنية القحطانية، يلقب بالحارثي واسمه عبد الملك بن عبد الرحمن وقد عاش في القرن الثاني الهجري وأوائل القرن الثالث، وتنسب القصيدة خطأً إلى السموءل.

ينظر: العاني، زكي ذاكر، الحارثي وشعره: جمع ودراسة وتحقيق دار الرشيد، بغداد، 1980

(19)ابن الفارض، عمر، ديوان ابن الفارض، مؤسسة المطبوعات الإسلامية القاهرة، لاتا، ص73

(20)الدهان، د. سامي، الشعراء الأعلام في سورية، ص326

(21)المصدر السابق، ص330-331

(22)الكيالي، سامي، الأدب العربي المعاصر في سورية، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الثانية، 1968، ص372

(23)المصدر السابق، ص373

(24)المصدر السابق، ص373

(25)تشير ابنة أخي الشاعر إلى قصائد كثيرة له لم تنشر، وتقول: "أعتقد أن أجمل شعر عمر أبو ريشة لم ينشر بعد". ينظر: أبو ريشة، زليخة"، عمر أبو ريشة: شهادة" المجلة الثقافية"، الأردن، ع23- كانون الأول 1990، ص113.



■ المصادر والمراجع

1- القرآن الكريم.

2-أبو ريشة، عمر، (لاتا) ذي قار.
3-أبو ريشة، عمر، 1937، شعر، مط. العصر الجديد، حلب.
4-أبو ريشة، عمر، 1947، من عمر أبو ريشة شعر، مط. الكشاف، بيروت.
5-أبو ريشة، زليخة، عمر أبو ريشة، 1990، شهادة المجلة الثقافية، الأردن، ع، 23، كانون الأول.
6-ابن الأثير، 1980، الكامل في التاريخ، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. ثالثة.
7-أرسطو طاليس، ط، ثانية 1973، فن الشعر، تر. د.عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت.
8-باكثير علي أحمد، ط. ثانية، 1964، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة.
9-جاد المولى محمد أحمد وزميلاه، 1943 أيام العرب في الجاهلية، مط عيسى البابي الحلبي، القاهرة.
10-الدسوقي، د. عمر، ط. رابعة، 1966، المسرحية: نشأتها وتاريخها ومادتها، دار الفكر العربي، القاهرة.
11-الدهان، د. سامي، ط. ثانية، 1968، الشعراء الأعلام في سورية. دار الأنوار، بيروت.
12-الزركلي خير الدين، ط. خامسة، 1980، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت
13-شوكت محمود حامد، 1947، المسرحية في شعر شوقي، دار الفكر العربي القاهرة.
14-ضيف د. شوقي، 1953، شاعر العصر الحديث، دار المعارف بمصر، القاهرة.
15-المعاني زكي ذاكر، 1980، الحارثي وشعره، دار الرشيد، بغداد.
16-ابن الفارض عمر، (لاتا)، ديوان ابن الفارض، مؤسسة المطبوعات الإسلامية، القاهرة.
17-كارلديل توماس، 1978، الأبطال تر. محمد السباعي، كتاب الهلال، القاهرة، العدد 326 فبراير.
18-الكيالي د. سامي، 1968، الأدب العربي المعاصر في سورية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. ثانية.
19-ماركس ملتون، 1965، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تر . فريد مدور دار الكتاب العربي، بيروت
20-محبك، أحمد زياد، 1983- حركة التأليف المسرحي في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
21-مندور، د. محمد، 1953، مسرحيات شوقي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.
22-منصور إلياس، 1971، "عمر أبو ريشة" مجلة الأسبوع العربي، بيروت، العدد 615- السنة 12
23-نجم د. يوسف، 1956، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت، بيروت.

د. أحمد زياد محبّك



قراءات... قراءات... قراءات

عبدو مسّوح

ينبوع المحبّة

بعد أن استيقظ الناس من كابوس الحرب الكونية الثانية، وتحسّسوا ما خلّفته من خراب في الأرض والإنسان، بدأت نسائم

الحرية تهبّ حاملة رياح التجديد، تدعو المبدعين إلى التحرّر من القيود التي جعلت الحياة تراوح في مكانها، دون أن تُقدّم لإنسان العصر الخارج من طواحين الحرب ما يُهدئ أعصابه، ويبثُّ في روحه الثقة والتفاؤل بالمستقبل.

ولما كان الفن مرآة تعكس رقيّ الأمة وحضارتها الإنسانية كان لا بدّ لرياح التجديد أن تلامس جسد الشعر وروحه، فنأخذ القصيدة فرصتها في التعبير عن إرادة الحياة الجديدة، خارج حدود الذات المغلقة على أحلامها المؤجلة، لتعبّر عن عوالم جديدة فرضت حضورها على الساحة العربية المعاصرة، فاستجاب الشعراء لهذه التيارات الجديدة التي فتحت أمامهم آفاقاً رحبة، أعطتهم الفرصة لأن يجربوا، فمنهم من نجح وأثبت حضوره، ومنهم من أخفق وتراجع.

ومع أنّ البداية كانت مرحلة تقليد فقد أفرزت أسماء وتجارب إبداعية جديدة، التأم شملها في دوحة الرومانسية التي استهوتهم كمدرسة فنية جديدة، وجدوا فيها انعتاقاً حراً لأرواحهم المتعبة، وأفقاً رحباً للتعبير عن معاناتهم، وسماء صافية عكسوا على صفحتها أمانيهم وأحلامهم، فارتموا في أحضانها ينسجون إلهامهم مع زقزقة العصافير وتغريد البلابل ودندنة السواقي.

بين ظلال هذه المدرسة كانت بدايات الشاعر الدكتور [عبدو مسوح](1) التي سرعان ما أسهمت في تشكيل ملامح تجربته الشعرية من خلال الإصرار على وحدة المشاعر والأحاسيس، واتّزان الشحنات الانفعالية الداخلية المتشابهة في حدّتها وهدوئها، يعتمد في ذلك على شغل فني حاول أن يربط الموروث بالأصالة عن طريق الشكل السلفي المتطور، والمضمون العصري المعبّر عن مشكلات الحياة المعاصرة، فكانت مساهماته الشعرية تُشكل دليل أصالة وبراعة في النظم والإيحاء والتعبير، مؤكداً على أنّ شعرنا العربي الأصيل لا يزال حياً، يواصل مسيرته الفنيّة المتكاملة بكلّ صدق وأصالة وأمانة.

-2-

في شغله الوجداني نلاحظ مجموعة من الظلال والألوان التي تبدو للوهلة الأولى كأنها تخرج من نبع واحدٍ، ثم لا تلبث أن تتوزع عناصرها في اتجاهات عدّة، منها الجاد، ومنها الساخر، وهذه الألوان وإن اختلفت تسمياتها، فإنها تصدر من منهل نفسي واحد لا يمكن تجزئته.

وما دامت النصوص تُشكل وحدة عضوية واحدة تتوزّعها المضامين المختلفة، فمن الطبيعي أن تفرز تماسكاً في بنائها، لا سيما أنه شاعر يذوبُ في آهاته الموجعة، لم يُمتعْ شبابه بحياته، ولم يُعطها فرصتها في المتعة والتصابي، لأنه أبصر النور خلف ستار الظلام، وأنين صوته يمازج نشيج دموعه والصدى بحة ناي، وعويل رياح، وصمت مقابر: ص214

أُتركيـــه يــــذوبُ فـــي آهاتــــهْ   لــــم يُمتّــــع شــــبابَه بحياتــــهْ

أبصـــر النّــورَ مـــن خـــلال الـدّياجي   فعلـــى وَجْهِـــهِ اصـــفرارُ شـــكاتِهْ

اســمعي النّـــاي، هـــل تـــزْينَ بهـــا   غيــــرَ بُكــــاهُ وملتقـــى أنّاتِـــهْ

فــــرأى حقّـــه ذبيحـــاً مُضـــاعاً   ورأى الـــدّهر دائبـــاً فـــي أذاتِـــهْ"

إنّ الذنب في حرمانه وشقائه يقع أولاً وأخيراً على مجريات الحياة التي هضمت حقّه، وهو الشاعر المرهف الذي أنشد معذّبته أجمل الأغاني وأشجاها: ص: 214.

شـــاعرٌ ينشـــد الحيـــاة انعتاقـــاً   ويخـــطُّ الجمـــالَ فـــي نغماتِـــهْ

أيُّ لحـــنٍ لـــم تـــروْه شـــفتاهُ   ويُعطّــــرْ بقلبـــــه ولهاتِـــــهْ

يبعــث الآه مـــن حنايـــاهُ شـــجواً   فتميـــدُ الأضـــلاعُ مـــن آياتِـــهْ"

ماذا يفعل الشاعر المرهف أمام ما يُعانيه من متاعب وآلام.؟

هل يقف أمامها متحدياً؟ أم يتخاذل ويتراجع ليضيع في زحمة الحياة؟

عندما تشتد وطأة التساؤلات، وتتماهى الحقيقة أمام عينيه، يرتد ضعيفاً تائهاً، يطلب الموت المؤكد بتحديد زمانه: ص:214

أُتركيـــه يمـــوتُ قبـــل مجـــيءِ الصُّـــبح   قبـــــل انبثاقِـــــهِ والتفاتِـــــهْ

وغـــدداً عنـــدما تلاشـــى رؤاهُ وتنـــام الحجـــارُ فـــوق رُفاتِـــهْ
هــل تُـــزيحين عنـــه عـــبءَ اللّيـــالي؟ أم تزيـــدين وِقْـــرَهُ فـــي مماتِـــهْ؟
وحيـــال القبـــر المـــروّع نـــوحي بـــلْ دَعيْـــه، لا تـــوقظي ذِكرياتِـــهْ"

إنّ الهم الحياتي يستعمر ذاته من الداخل، ويُبعده طواعية عن ملذات الحياة، فتُمسي كل قضية خاصة مشكلة عامة بالنسبة إليه، وإذا الشاعر الذي كان يُرضيه من الحياة افترار ثغر، يُمسي حائراً يساوره القلق الذي يدفعه إلى مناقشة قضايا الحياة بأسئلة محيرة، لا تلبث أن تردّ عليه بأسئلة كبيرة، لتغمره الحيرة بنشوة مخدّرة.

لقد لاحقه سّر الحياة من مبدئها إلى منتهاها، وسأل عن مصير الأماني والرغاب، وعن الغاية التي تقف عندها رحلة الزمن ومآل الفكر المبدع، أيموت بموت صاحبه؟ فكان الجواب إشارة استفهام أكبر من قوس قزح، كلّما تسلّقها العقل هبطت به قوسها الحدباء إلى الأرض: ص217

حقـــاً ريـــاحينُ المنـــى تـــذبلُ ويســـكتُ الشـــحرورُ والبلبـــلُ؟
وتنقضـــي أيامُنـــا خلســـةً وتنطـــوي الأحـــلامُ إذْ نرحـــل؟
حقـــاً يمـــوتُ الفكـــرُ فـــي حفـــرةٍ يلفّـــهُ ظلامُهـــا الأَلْيَـــلُ
ســـألت تكـــراراً وبـــي حرمَـــةٌ ولـــم أزل يـــا صـــاحبي أســـأل؟!

لقد وقف أمام الموت وقفة مهيبة تحمل الخوف والحذر، ولذلك لم تستطع أن تُخرجه من حيرته، أو تضع أمامه أجوبة مقنعة لتساؤلاته:

فاعصـــف بنـــا يـــا مـــوتُ لـــن نليْنـــا مـــا دُمْـــتَ لا شـــيءَ بـــذا الوجـــودْ
كـــم مـــن كـــؤوس مرّهـــا سُـــقيْنا ومَوْتُنـــا بعـــضُ الـــذي نـــرودْ

فمن خلال مهنته كطبيبٍ، هل استطاع أن يُشخّص مرض الحياة؟ وهل توصل إلى معرفة الدواء الناجع لما يُعافيه؟

تفاجئه مجموعة من الصور الجديدة، فيحاول مجابهتها بسلاح ذي حدّين: حدّ المهنة، وحد الهواية، وبهما يتحسّس آلام المتعبين، ويكفكف دموع المقهورين، ويضمّد جراح المتألمين: ص244:

جـــاءت تـــرومُ الـــدواءْ ودمعهـــا يتصـــبّبْ
تقـــولُ: هـــل مـــن رجـــاءْ لعاشـــقٍ يتعـــذّبْ

ففـــي فـــؤادي أمـــورُ
تهـــدا.. وحينـــاً تثـــورُ
وكـــم رمـــاني السّـــعيرُ
علـــى اللّظـــى أتقلّـــبْ

فقلـــت: تلـــك الحيـــاةُ ولادةٌ وممـــاتُ
وبينهـــا فتـــراتُ حـــديثُها يتشّـــعبْ

قالـــت: عـــلام حيـــاتي
والـــدّاء يهتـــك ذاتـــي؟

أرى بنفســـــي رفــــاتي

علــــى المباضــع يَنْحَــبْ

هذه القصة الشعرية تصور جانباً مهماً من جوانب المعاناة الداخلية التي عاشها الشاعر الطبيب في الزوايا الإنسانية التي وضعته أمام موقفين. موقف معبأ بالقهر والمرض وسَمَتْ عواطفه بالهدوء والاتزان، وموقف ملتزم بدوره في الحياة كطبيب يعيش آلام الإنسانية.

هذا الموقف نراه واضحاً في قصائد الاغتراب التي امتدت جسراً إنسانياً ووطنياً بين الوطن المقيم والوطن المغترب ص188

وقفــت أســأل عــن صَـحبي وخلاّنــي   داراً نزلْـــتُ بهـــا مــــن بَعْــد هجــرانِ

فمـــا اســتبانت نــدائي حــين دَعْوتِهـــا   كأنَهـــا لـــم تكـــن يومـــاً لترعـــاني

أزهارُهـا مــن دمــوعِ العـين قــد سُـقيت   وورْدُهـــا مـــن دَمـــي القـــاني وشــرياني"

على الرغم من مرارة الغربة، ووحشة الاغتراب، فإنه يُفسح للأوهام مجالاً لأن تتسرب إلى أعماقه، لأنّ الصوت كان قريباً من روحه، لأنه لم يكن غير صوت الضمير الذي كان يناديه: ص:190

وتنطـــوي صـــفحة الأعمــــار كالحـــةً   طــيّ السّـــراب علـــى بــؤسٍ وأشــجانِ

وإذْ بصـــوتٍ ينـــاديني عرفْـــتُ بـــه   صـــوتَ الضـــمير، تجلّـــى فيـــه إيمـــاني

الكـــونُ يغنـــي، ويبقـــى وحَــده، ولـــه   هـــذي البرايـــا، فـــلا تأســـفْ وعزانـــي

ويكل أماني الوطن المقيم، يتحدّث عن الأحباب في المغترب، فيحثهم على العودة السريعة إلى ديارهم، بعد أن يذكرهم بأحلامهم وذكرياتهم التي خلفوها في شوارع الوطن وبيوته: ص164

يـــا نازحـــاً ذاب شـــوقاً نحـــو مَوْطِنِـــهِ   لـــو خيّـــروكَ: أغيـــرَ الأهـــلِ تختـــارُ

فـــارجعْ إلـــيهم قُبيـــلَ المـــوتِ يـــدركُهمُ   وفـــــوق قبـــــرهُمُ تنهـــــالُ أحجـــــارُ

واجلـــسْ إلـــى الموقـــد الفضـــيّ متكئـــاً   فحوْلَـــــهُ مـــــن رفـــاقِ العمـــر ســـمّارُ

واســـــمعْ زغاريـــــد إبريـــــقٍ يُنـــــاديهم   كـــــأنّ ترتيلـــــه المنغـــــوم أشـــــعارُ

يـــا نســـمةً كلّمـــا هبّـــتَ نُحَمّلُهـــا   منّـــا السّـــلامَ لمـــن فـــي بعـــدهم جـــاروا

وعندما يتحقق جزء من الأمنية، وتطل المراكب المهاجرة على شواطئ الوطن الأم، ويتجولُ العائدون في الأحياء القديمة، باحثين عن الذكريات التي تركوها مرسومةً على جدران بيوتها العتيقة، تعود الفرحة تغمر القلب، ويشعر أنّ النداء الذي أطلقه وصل إلى آذان المغتربين العرب وحققوا له أمنية العودة: ص199

خفّـــفْ لظـــاكَ بحـــق الـــودّ يـــا آبُ   فأهلنـــا مـــن وراءِ البحـــر قـــد آبـــوا

عاشـــوا علـــى أمـــلِ اللّقيـــا تـــداعبُهم   ذكـــرى حبيـــبٍ علـــى آهاتِهـــا ذابـــوا

حنّـــوا لرؤيـــة عاصـــيْنا وقـــد جُمعـــت   حيـــالَ شـــطيه خـــلانٌ وأتـــرابُ

تلـــك المغـــاني رَعَـــتْ آمـــالهم زَمنـــاً   حتـــى إذا اغتربـــوا، والـــدّهرُ دولاب

تلفَـــتَ القلـــبُ يبكـــي لا قـــرارَ لـــهُ   وكيـــفَ يقـــوى علـــى الهجـــران وثّـــاب

واليومَ عادوا، وقد عادتْ مجالسهم   فالكونُ أغنيةٌ نشوى وترحابُ"

-3-

في تجاربه الوجدانية الخاصة تنوس العاطفة، وينأى السهد والأرق عن قصائده، والسبب في ذلك يعود إلى حياته الاجتماعية المستقرة، التي أنقذته من سهر الليل، والوقوف على أطلال الحبيبة، مما فرض عليه نوعاً من الاتزان في عواطفه، وهذا لا يعني بالضرورة أنّ قلبه قُدّ من حجر، بل هو قلب ينبض بالحياة، يُحسّ الجمال ولا يتحسّسه، يراه ولا يلمسه، يتمناه ولا يسعى إليه، مكتفياً بالتصوير والتسجيل والتعبير عن جمال المرأة التي لا يرى فيها غير صفاتها المادية والجسدية التي برع في وصفها.

يقول في شعرها الذهبي: ص234

"وشعرك الذّهبيّ المرسلُ الهاجدْ

فوقَ الترائب على صَدْرِكِ النّاهدْ

ماذا يسرُّ بغفو الحالم الشاردْ

عن فجره الحلو؟ أم عن صبحه الخالدْ"

وفي فمها الوردي يقول: ص 217

يا فمها السكران من قبلةٍ   ماذا دهى الياقوتَ إذ قبّلكْ

شقائقُ النعمان ذابَتْ جَوىً   والشّفَقُ القاني حنيناً هَلَكْ

إن تبتسمْ، قلبي فدا بسمةٍ   وإنْ تشأ تعذيبي الأمر لكْ

وفي نهدها يقول: ص278

يا نهدُ يا مبرعمُ   قُل لي: بماذا تحلمُ؟

بمنْ أتاها ظامئاً   وثغرهُ مستسلمُ؟

يرضعُ من كوثرها   وينثني فيندمُ

كأنّه فراشةٌ   على اللظى تُحوّمُ

ما فُطمتْ عن برعمِ   هل الفراشُ يُفطمُ

وعن خصرها نسمعه يقول: ص267

أيُّ خصر كالمرايا مُستهامْ   مرمريّ اللونِ مصقولَ الرّخامْ

ناعم من صُنعِ أحلامِ الصّبا   نفحُهُ طيبٌ ودنياهُ غرامْ

ضامرٌ خصري، وأمّا مُهجتي   فضرامٌ يملأُ الدنيا ضرامْ

غُصْنُ رَنْدٍ أينعتْ أعطافُهُ   فغفا الزّمانُ في صدري ونامْ

وفي ساقها يقول:

فتّانةٌ الساقين لا تُسرعي   فأنتِ تسرين على أضلعي

ما أجملَ اللحنَ ووقْعَ الخُطا   وأعذبَ الأنغام في مسمعي

ساقان أنقى من عبير المنى   من أدمع العشاق، من أدمعي

قـــالوا: همـــا العـــاج، فمـــا صـــوروا — أبهـــى معـــاني الألـــق الممـــرع

كأســـان مـــن ســـحرٍ علـــى راحـــةٍ — مـــن فضـــةٍ مذهبـــة الأضـــلع

4

تُحيلنا التجارب الشعرية السابقة إلى رسام ماهر، لا يضع نماذجه أمامه ليرسمها، وإنما يلتقطها من بعيد، دون أن يتحسّسها أو يلتصق بها، وربما كان ذلك من الأسباب التي جعلت العاطفة فيها هادئة، على أنّ هذا الهدوء لم يكن سمة عامة في شعره، فكثيراً ما نراه يتجاوز الوصف التسجيلي لينطلق خطابه الشعري في آفاق رمزية فلسفية، ومن ذلك ما نراه في قصيدته [هيلا هوب] التي يصف من خلالها رقصة شاعت في ستينات القرن العشرين، وفيها يقول واصفاً: ص273:

"حيَّتْكِ صيحاتٌ تزمجرُ نابضاتٍ هادرهْ

وصرخْتِ: هيلا هوب، وانطلقتْ تدورُ الدائرهْ

وإذا الإطارُ معربدٌ يشجيه لَثْمُ الخاصرهْ

يعلو إلى النهدين مزهوّاً لُيدرك آسرَهْ

وتراه يهبط تارةً كيما يزيدَ تواترَهْ

في مثل هذا الوصف التسجيلي المعبّر، يتجاوز الشاعر أبعاد الرقصة بمدلولاتها الفنية والرياضية، ليربطها بوشاح رمزي يتصل بطبيعة الحياة التي تدور بالإنسان، كما يدور الإطار حول خصر الفتاة: ص277

"أنا في الزمان أدورُ مثلكَ هل عرفْتَ الآخرهْ؟

ما العمرُ؟ ما الأحلامُ؟ ما معنى الحياة السّادرَهْ؟

وعلا الصياحُ ولفّني شبحٌ يُسجّل دائرهْ"

إنّ العاطفة في خطابه الشعري الوجداني تأخذ اتجاهات عدّة، فهي متأججة ملتهبة في تجارب الذات والنفس في غربتّهما النفسية المادية والمعنوية، ومتواترة في تجارب القلب الذي يُفسح الشاعر له المجال لأن يحلق في عالم الوجد والشوق والعشق المعذّب، في الوقت الذي نراه في تجاربه القومية والنضالية، شاعراً مقاتلاً، ملتزماً بقضايا أمته النضالية، من خلال مواكبة صادقة وأمينة لكل حدث من أحداثها، فتشعر أنه جزء لا يتجزأ من معاناة الأمة والوطن الذي ينتمي إليه، ففي ذكرى جلاء المستعمر عن وطنه يُحيي نضال الشعب الذي دفع أرواح أبنائه ثمناً لهذا اليوم الخالد ص107

يـــا ربـــوعَ الشـــآم أيـــن فرنســـا؟ — والجبـــان الرّعديـــد يُمضـــي السّـــلاحا

أيـــن طفـــلٌ مـــروعٌ شـــرّدوه؟ — أيـــن شـــيخٌ علـــى الخرائـــب طاحـــا؟

أيـــن أمٌّ تنـــوحُ عنـــد قبـــورٍ — فتزيـــدُ الرعـــودُ منهـــا النّواحـــا؟

أرهـــفِ الســـيفَ يـــاأخي وامتشـــقْهُ — ولـــتكنْ فـــي دنـــا الـــوغى ســـفّاحا

لـــيس عـــاراً إذا انتضـــيت حُســـاماً — إنمـــا العـــارُ أن تُـــرى مجتاحـــا"

كما نراهُ يُجسّد بطولة الشهداء في قصيدة يرثي فيها صديقه الملازم الشهيد [أسعد العمير] الذي استشهد في معركة [البطيحة] على الحدود السورية الإسرائيلية. يقول من هذه القصيدة. ص12.

يـــا يـــوم أصـــليْتَ اليهـــودَ مـــدافعاً — تشـــوي السّـــهولَ وتســـتبيحُ الأجـــرَدَا

ومشـــتْ جحافِلـــكَ العديـــدة بكـــرة — وطلعْـــتَ أنْـــتَ علـــى الجحافـــلِ أســـعدا

خُضْـــتَ المنايــــا، والـــدماءُ وديعـــةٌ	فينـــا، متـــى طُلِبَـــتْ بـــذلناها فـــدا
والحــــرُّ مـــن لبـــى نـــداءَ بـــلاده	وبوقفَـــةِ العـــزّ الحبيـــبِ استشـــهدا"

وعندما يتحقق أمل العرب في الوحدة، وتقوم الجمهورية العربية المتحدة كنواة على طريق الوحدة العربية الشاملة، يُغني مع الشعب العربي في مصر وسورية أغاني فرحة الوحدة التي غيرّت وجه التاريخ، وعدّلت من خريطة الأرض العربية، فيقول: ص113

بــــردى هلّــــل كبــــراً وانتشــــى	وازدهــــى النيْــــلُ صــــفاءً ورواءَ
فـــازدهي يـــا أمتـــي وارتقـــي	وحـــدة كبـــرى تضـــمّ الخلصـــاء
تجمـــع الشـــطآن مـــن أفريقيـــا	وعلـــى دجلـــة تختـــال ازدهـــاء
وبنجـــدٍ وعُمـــانٍ تلتقـــي	فيشـــدُّ الحـــبُ ذيّـــاك اللقـــاءَ
وإذا الســـودانُ والبحـــرين فـــي	فرحـــةٍ جـــذلى يـــودان انضـــواءَ
يـــا بـــلاداً مُزّقـــت أوصـــالها	نحـــن مـــن يجتـــثّ منـــك الـــدّخلاء
نحـــن درع العـــرب فـــي آلامهـــم	نحـــن ســـيف الحـــق يُغْـــري العمـــلاء

وعندما يطل الوجه العربي من سماء السادس عشر من تشرين الثاني عام سبعين وتسعمائة وألف، يحمل للأمة العربية تباشير الأمل الذي عاشت على موعده القادم من انبلاج فجر التصحيح المجيد، يعيش الشاعر أفراح أمته التي يراها تنتقل من مجد إلى مجد، يحملها إلى الذرا أسد العروبة المظفر القائد الخالد [حافظ الأسد] فيبارك مسيرة التصحيح التي طالت ثمارها كل مرفق من مرافق الحياة في سورية عرين الأسود فيقول: ص116

هـــذي ثمـــارك فـــافرحي وترنّمـــي	يـــا قـــدوةً حَفِلَـــتْ بأســـمى مَنْهَـــلِ
جعلـــت تعـــاليم [الفريـــق] شـــعارها	وغـــدت توحـــدُ بالنضـــال الأمثـــل
وتســـيرُ فـــي التصـــحيح كيمـــا تنتشـــي	روحُ العبـــادِ بســـحرها المسترســـلِ

وعندما يتحول النفط العربي لأول مرة سلاحاً في معركة العرب الكبرى بعد حرب تشرين المجيدة، يُهلل الشاعر لهذه الخطوة القومية الرائدة، التي جعلت موارد النفط في خدمة معركة الحق والشرف فيقول: ص93

اليـــوم يومـــك يـــا بتـــرولُ خَلّـــدهُ	تشـــرينُ عنـــوانَ تحريـــر وإجـــلاءِ
عـــادَتْ مـــواردُهُ للشـــعب يُنفقهـــا	فـــي ثـــورة الحـــقّ، فـــي تطهيـــر أجـــواءِ
فأهنـــأ أيـــا وطـــن الأحـــرارِ مُزدهـــراً	ودُمْـــتَ ترفُـــلُ فـــي نُعمـــى وســـراءِ
وعـــاش جـــيشُ بـــلادي ســـيّداً أبـــداً	وجَنّبَتْـــهُ العـــوالي كـــلّ أقـــذاءِ

وعندما تنتفض الأرض العربية الفلسطينية على أيدي أطفال الحجارة، مُسجلين أروع صور البطولة والتضحية والفداء نسمعه يقول: ص119

يـــا رَميَـــة الحجـــر الصّـــوانِ مـــا أحـــلاكِ	إن كَنـــتُ أوثـــر شـــيئاً فهـــو رؤيـــاك
أمٌ تقـــدّم أحجـــاراً مســـنّنة	وابـــن يُســـدّد مقلاعـــاً لفتـــاكِ

هــي الحجــارة مــن ســجّيل مَنْبتُهــا تـــدكُّ مـــدماكهمْ دَكــاً بمـــدماك

لقد كان شاعرنا صوت الأمة، وضمير الوطن، ولسان الشعب في كل مناسبة قومية نضالية عاش احداثها بروحه وقلبه، وشارك بها في شعره القومي والنضالي، الذي لخّص موقفه الملتزم بالصدق والنضال بقوله: ص130

أمّــا ليــالي مجــدنا والنضــالْ شــعارها أن يســتمرّ القتــال

وأن نــرى علــى شــفار النصــالْ أرواحنــا تعــاف تلــك الرّقــاب

5

في الوجه الآخر لشاعرنا تتمدد قصائد السخرية والمساجلات الشعرية الفكرية، لتأخذ مساحة كبيرة من شعره، ولا عجب في ذلك، إن عرفنا أن الشاعر الدكتور [عبدو مسوح] صبوح الوجه، حلو الصفات، حاضر البديهة، يسعى إلى الطرفة سعياً حثيثاً، فيقبض عليها بنواجذه ولا يتركها حتى يحولها إلى صورة شعرية ساخرة، ولذلك اعتبره الأديب [عبد الغني العطري] واحداً من الشعراء الساخرين، وله في مجال السخرية جولات وصولات، يبدو من خلالها ساخراً بطبعه وطبيعته، ضاحكاً بغريزته.

"وقف ذات يوم يتحدث في الجامعة السورية، وكان الوقت مساءً، فخاطب المستعمين بقوله: "سيداتي سادتي صباح الخير" فضجّ السامعون بالضحك، وصفقوا له طويلاً، وحين انتهى الضحك وهدأت الصالة، فسّر لهم أسباب هذه التحية العجيبة بقول أحد الشعراء.. ص: 26

صـبّحتُهُ عنــد المســاء فقــال لــي، تُــزري بقــدري أم تــودّ مزاحــا

فأجبْتُــهُ: بــل نــور وجهــك غرّنــي حتــى توهّمــت المســاء صــباحا

فعادوا إلى الضحك والتصفيق من جديد".

والسخرية عند شاعرنا تتمدد على مسار محورين اثنين:

محور رصد فيه ما جرى معه أثناء دراسته في كلية الطب بجامعة دمشق وأفرد له فصلاً خاصاً سمّاه [جامعيات]

ومحور قام على فن المساجلة التي تنهض عادة بين الشاعر وأصدقائه، يدور موضوعها حول حدث صغير، ثم ينتقل إلى الآخر فيتطوّر مسار الحدث، وينتقل من المسار الجاد إلى مساحات دائرية فكرية، قائمة على المداعبة والممازحة البريئة، من خلال إقامة علاقات جديدة بين اللغة والصور المتحركة القادرة على اصطياد الكلمة المعبرة ذات الأبعاد المنسجمة مع وقائع الحدث. وتناميه.

في جامعياته رصدٌ ساخرٌ لأجواء الجامعة وكلية الطب خاصة، حملت صورها الفكهة إلى الشعر لتعبّر عن تلك الروح المرحة التي عُرف بها شاعرنا الطبيب، ومن ذلك ما قاله في كلية الطب نفسها ص:46

وَقِــفْ علــى معهــدٍ للطــب مكتئبــاً وســائلِ الــنعش هــل تغنــى أضــاحينا

هــذا يمــوت بفتــقٍ جــاء يرتِقُــهُ وذا يمــوتُ بجــسٍّ مــن أيادينــا

أمــا الــدواء فُحقنــاتٌ مُصّــرفةٌ فيهــا كتبنــا إلــى المــولى تعودونــا

بالطبع فإنّ هذه الصورة الساخرة لكلية الطب تعود إلى الأربعينيات، أما اليوم فإننا نفاخر بجامعاتنا عامة وكلية الطب خاصة، لما أمست عليه من تطوّر في الأداء والمناهج.

وعن كتاب التشريح المهترئ يقول: ص51

ولَضْــربُ الهــام بــل دَقُّ الرّقــابِ أحــبُّ إليــكَ مــن هــذا الكتــاب

لقــد جلّدْتَــهُ وبــذَلْت مــالاً لتُخفــي الشــرّ فــي أبهــى إهــاب

فكــن يـــا صـــاحِ فــــي حَـــذَرٍ شـــديدٍ   فـــإنّ الســـيفَ يُخشـــى فـــي القـــراب
ولا تُحْجِــمْ إذا مـــا الفحـــصُ ولّـــى   وأنقـــذَكَ الإلـــهُ مـــع الصـــحاب
عـن الحــرقِ الســريعِ فــذاكَ أجــدى   لعَمْـــر أبيـــكَ، بـــل عـــينُ الصـــواب

وفي قبيحة من قبيحات جامعة ذلك الزمان يقول: ص: 58

لَعَمُـــركَ لا وجـــهٌ صـــبوحٌ ولا قـــدّ   وطَلْعتهـــا كـــالقرد، لا بـــل هـــي القـــرد
وأقســمُ أنّ الشــعر لــو كــان مُســعفي   وبانـــتْ علـــى بُعْـــدٍ لفـــارقني السّـــعد
وأهرب يـومَ الفحـص مـن شـرِ صـبحها   مخافـــةَ صـــفرٍ لـــيس مـــن أخـــذه بـــدّ

لقد كان في جامعياته شاعر الصورة الساخرة، ولاقط الطرفة المتحركة التي تُعبر تعبيراً صادقاً عن أعماقه التي ترى في الطرفة مفتاح سعادة أما مساجلاته فقد كان موضوعها هو الذي يفرض خطابها الشعري، فتنوعت وتواترت بين ساخرة هادئة كالتي جرت بينه وبين الشعراء [حنا الطباع، أنور إمام، أحمد علي حسن، مروان أنماز السباعي، شكري هلال، علي حيدر النجاري] وجادة رزينة كالتي جرت بينه وبين الشاعر المرحوم [بدر الدين الحامد] والشاعر الخطاط [هادي زين العابدين] وفي الأحوال جميعها كأن الشاعر الدكتور [عبدو مسوح] يريد أن يضعنا وجهاً لوجه أمام المقولة التي تعتبر كل نتاج فكري خاص، هو جزء من إنتاج إبداعي عام، يستلهم الفنان مواده من الواقع المعاش وضمن البيئة التي تمسّ حياته مساً مباشراً، ومن هنا فإننا لا نستطيع أن نتصور مبدعاً ملك رهافة الحس، ورقة الشعور، ودقة الملاحظة وفي أعماقه ميل فطري إلى السخرية مثل الدكتور [عبدو مسوح] من الممكن أن يعيش بشكل ما على هامش الحياة، أو بعيداً عن إطار الجماعة ومنظومها الحياتي، لأنّ معظم ما أفرزته الحياة التي رافقها منذ طفولته، حتى كهولته كانت تشدّه إلى معاركها لينصهر في بوتقتها، ويمارس طقوس معاناته، مشاركاً وشاهداً، حتى انتهى إبداعه الشعري إلى مجموعة صور تعبّر عن ذلك الواقع بكامل أبعاده، ومختلف ألوانه، البيضاء والسوداء، الجادة والساخرة، ومن هنا كانت تجاربه الإبداعية الخاصة جزءاً لا ينفصل عن معاناته العامة، مهما تنوعت طرق التعبير عنها، فهي في المحصلة الأخيرة جزءٌ فرديّ من معاناة كلية، جمعية.. جماعية.

1–ولد الدكتور عبدو مسوح في مدينة حمص عام [1921] وفيها تلقى علومه الابتدائية والإعدادية والثانوية، وفي عام [1942] التحق بكلية الطب في جامعة دمشق وتخرج منها طبيباً عاماً، عمل في الشركة السورية لنقل النفط طبيباً ثم رئيساً للدائرة الطبية، حتى أحيل إلى التقاعد عام [1986] عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية الشعر، شغل أمانة سر فرع الاتحاد بحمص لسنوات عدة نشر نتاجه الشعري في عدد من الصحف والمجلات السورية.

صدر له ديوان سبحة من ينبوع عام 1951 وينبوع المحبة عام 2000

محمد غازي التدمري



قراءات... قراءات... قراءات

رد الفعل

لا يصنع نقداً

صدر عن دار الآداب ببيروت في العام /1999/ كتاب للدكتورة بثينة شعبان بعنوان "100 عام من الرواية النسائية العربية" رصدت فيه مؤلفته الروايات النسائية العربية الصادرة خلال المائة عام الأخيرة معتبرة أن ما أسمته رواية "حسن العواقب" التي صدرت في العام /1899/ للكاتبة اللبنانية زينب فواز هي أول رواية عربية على الإطلاق.

وإذا كان يحمد للكاتبة تقصيها للروايات العربية النسائية الصادرة خلال القرن المنصرم تقصياً تاريخياً- جغرافياً بمعنى أنه شمل معظم- إن لم نقل كل- الروايات النسائية العربية الصادرة خلال الفترة المدروسة مثلما شمل مشرق الوطن العربي ومغربه على حد سواء إضافة إلى الروايات العربية النسائية الصادرة في المهاجر فإنه من الصعوبة بمكان تصنيف الكتاب على أنه عملٌ نقدي أدبي بالمعنى الاصطلاحي الدقيق للكلمة كما تصفه كاتبته في المقدمة ص/14 و21/ وفي مواضع متفرقة من الكتاب، ذلك أنه أدخل في باب تاريخ الأدب وهو مجال بحث مختلف عن النقد الأدبي.

ومع أنه من الصعب الإحاطة التامة بكل ماصدر من روايات نسائية عربية خلال قرن من الزمن فإن مما يقلل من القيمة العلمية لهذا الاستقصاء أنه جرى بدوافع مسبقة لا تخفيها الكاتبة وهي إثبات شيء اسمه أدب النساء وإثبات أنه أدب رائد في الرواية العربية والتدليل على أن أدب النساء لا يقتصر فقط على مواضيع الحب والزواج والأطفال، وإن إهمال ذلك الأدب من قبل الرجال هو إفقار للأدب العربي وتهميش لجزءٍ كبير منه فقط لأن كاتباته نساء، وإن أول رواية عربية كتبتها امرأة وليس رجلاً هو محمد حسين هيكل عام /1914/ كما هو معروف وشائع وشواهد هذه الدوافع مثبوتة في المقدمة وفي مواضع كثيرة من الكتاب وفي خاتمته.

لنقرأ هذين المقطعين من المقدمة تقول الكاتبة: "إن كل امرأة ناقدة تقف وراء المنبر في أية جامعة عربية أو مركز ثقافي كي تتحدث عن أدب النساء سرعان ما تكتشف أنها تقف في قفص الاتهام وتمتد أيادي الاتهام غالباً كي تسأل إن كان هناك شيء اسمه أدب النساء وفيما إذا كان للأدب أعضاء تناسلية كي يقسم إلى ذكر وأنثى". أما المقطع الثاني فيشير إلى موقف أكثر تشنجاً رافضة فيه أن تكون وداد سكاكيني صاحبة أول رواية عربية نسائية وقد صدرت في الخمسينات ورافضة قبل ذلك أن تكون "زينب" لمحمد حسين هيكل هي أول رواية عربية حيث تقول "ويعالج الفصل الثاني بداية كتابة الرواية في العالم العربي ويتحدى نظرية أن الرواية العربية الأولى قد ألفها عام /1914/ الكاتب المصري محمد حسين هيكل ويثبت الفصل أن الرواية الأولى في الأدب العربي كانت حُسْن العواقب التي ألفتها الكاتب اللبنانية زينب فواز ونشرت عام /1899/".

إن ما قالته الكاتبة في المقطع الأول من أن المتحدثة عن أدب النساء تشعر وكأنها تقف في قفص الاتهام ينطبق على الكاتبة نفسها فقد وضعت هي نفسها فيه نتيجة رد الفعل واتخاذها موقع المدافع عن تهمة مفترضة فعند استعراضها لأسماء النقاد الذين تناولوا الرواية النسائية العربية (نبيل سليمان- عفيف فراج- حسام الخطيب- إبراهيم السعافين...) توقفت فقط عند قول جورج طرابيشي "ليس كافياً أن نقول إن الروائيات كن دائماً قليلات بالمقارنة مع الروائيين فعلينا أن نضيف أنه حتى في الحالات القليلة التي عالجت بها النساء فن الرواية فإن معالجتهن تختلف عن معالجة الرجال. الرجل في الرواية يعيد بناء العالم أما بالنسبة للمرأة فإن الرواية هي تركيز للمشاعر". ثم سجلت اختلافها معه.

كما أن المقطع الثاني ولا سيما ما تحمله كلمة يتحدى- التي تكررها في مواضع كثيرة- من شحنة انفعالية يبعد البحث عن غاياته العلمية المنشودة. فالبحث العلمي الرصين يقوم به صاحبه ليصل إلى حقائق موضوعية لا ليتحدى أحداً أو رأياً وحتى لو كان هذا التحدي هدفاً فيجب ألا يُعلن عنه خلال البحث وبهذه الصراحة.

وإذا رحنا نناقش مسألة الريادة في الرواية العربية لوجدنا شبهاً كبيراً أو بالأحرى تكراراً لمسألة الريادة في الشعر العربي الحديث حيث يتخاصم أحياناً كثيرة نقاد الأدب ومؤرخوه ودارسوه لإثبات أن قصيدة نازك الملائكة هي الأسبق أم السياب أم البياتي أم هناك من هو أسبق منهم جميعاً.. وأعتقد أنه بحث لا طائل تحته لأن أهميته تنحصر في رأيي بمجرد التوثيق فقط أما فيما يتعلق باعتبار رواية زينب لهيكل أول رواية عربية فإن إجماع النقاد قد انعقد عليها لأنه قد توفر فيها الحد الأدنى من المواصفات الفنية التي يستحق معها العمل تصنيفه كرواية. ولا سيما وأن الرواية أصلاً فن وافد علماً بأن الكاتبة لم تتقدم بأي تعريف للرواية تعتمده لتصنيف الأعمال المدروسة وتقييمها على أساسه.

وتشير الكاتبة في معرض حديثها من إهمال ما كتبته النساء العربيات من قبل النقاد العرب (الرجال) إلى أحد دوافعها لوضع كتابها حيث تقول: "بالتركيز على الأعمال التي كتبتها النساء نحاول فقط إعادة التوازن عن طريق القيام بالعمل الذي كان على الرجال أن يقوموا به منذ وقت طويل لو أنهم كانوا يتحلون بالحد الأدنى من الموضوعية وعدم التحيز ضد النساء".

وإذا كان هدف الكاتبة مشروعاً وغايتها علمية فإن إعادة التوازن التي تتحدث عنها قد انقلبت إلى إخلال بالتوازن معاكس تمثل في النتيجة التي وصلت إليها ولخصتها في خاتمة كتابها بالقول "وكما أن المرأة هي التي نقلت حرفة النسيج من جيل إلى جيل فهي أيضاً ملكة القص والحكاية منذ شهرزاد- وستنتقل إلى القرن الحادي والعشرين رائدة للرواية العربية تماماً كما افتتحت هذا القرن بكونها مؤسسة للرواية العربية" /ص241/ وكان قد سبق ذلك قولُها بما يشبه النبوءة المؤكدة في المقدمة /ص20/ "وينتهي الكتاب بالشعور الواثق بأن مستقبل الرواية العربية ستصوغه بشكل رئيسي الروائيات العربيات" وذلك دون اعتماد على أية مؤشرات أو دلائل تشير إلى تلك النتيجة سوى الرغبة الشخصية النسائية للكاتبة. وكذلك قولها "ويُظهر بحثي على كل حال أن النساء العربيات وليس الرجال هن أول من كتب الرواية العربية وقد بدأنها قبل ما يزيد عن عقد" /ص15/.

وبالعودة إلى مسألة ريادة المرأة العربية لفن الرواية والذي تحاول الكاتبة تأكيده بشكلٍ حاسم في مواضع متفرقة من كتابها ينبغي القول أنه ليس من السهل تصنيف أي نص سردي كرواية طالما لم تتحق فيه مواصفات فنية معينة وحتى عندما أجمع النقاد على أن زينب لهيكل هي أول رواية عربية فإنهم فعلوا ذلك بشيء كبير من التجوّز والتوسعة لمصطلح الرواية واعتبروا أن ترابط الأحداث والتركيز على الشخصيات الرئيسية وأوصاف المكان الذي تدور فيه الأحداث مما نسميه بيئة إضافة للمعالجة المضمونية المنسجمة مع فن القصة هي المواصفات التي أحلت "زينب" مكانتها الريادية في تاريخ الأدب العربي مع إشاراتهم إلى الكثير من عيوبها وهناتها كالصفحات الطويلة من الوصف غير الوظيفي والمبالغة العاطفية وهما عيبان يسمان الروايات النسائية العربية بشكل عام ويظهران فيها بشكل أوضح.

وإذا رجعنا نتتبع الرواية النسائية العربية التي تناولتها الكاتبة في بحثها لفوجئنا فعلاً بأن المسائل الفنية- التقنية للعمل الروائي أخذت مساحة أقل بكثير مما هو متوقع بل تكاد تنعدم أحياناً في دراستها لبعض الروايات وذلك لحساب الحديث عن المضمون واستجابة لرغبة الكاتبة وهدفها المسبق في إثبات وجود أدب نسائي يعتني بالهموم العامة الاجتماعية والسياسية وحتى الحربية التي يعتني بها أدب الرجال عادة دفعاً لتهمة مفترضة هي أن أدب النساء ينحصر في مواضيع الحب والزواج والأطفال ولو كان ذلك على حساب إغفال الجانب الفني- التقني وهو الأهم في العمل النقدي لأن نُبل القضية التي يتناولها الأدب وسمو الأهداف وكثرة الوقائع والأحداث والشخصيات لا يمكن وحدها أن تصنع أدباً متميزاً ما لم تكن محتواة في نسيج فني متماسك وعبر تسلسل درامي مقنع علماً بأن الكاتبة كانت قد أشارت في مقدمة كتابها أن اختيارها للروايات المدروسة تحدد وفق عاملين الأول شعبية الرواية بين القراء العرب والثاني حكمها على القيمة الأدبية للرواية" /ص14/.

تعالوا نأخذ أمثلة: في حديثها عن رواية "أنا أحيا" لليلى بعلبكي تقول الكاتبة بعد أن تسهب في شرح أفكارها ومعانيها وأهدافها وشخصياتها: "أنا أحيا رواية واقعية اجتماعية تستخدم المناجاة وتقنية تيار الوعي للكشف عن مظاهر مختلفة للواقع الاجتماعي. ونادراً ما تستخدم الحوار نتيجة إحساس عميق بالاغتراب يتخلل علاقات البطلة مع كل أفراد بيئتها الاجتماعية، والرواية مكتوبة بلغة شاعرية بسيطة وهناك شخصية رئيسية واحدة فقط" /ص98/.

يمثل هذا المقطع أطول مقطع يتناول المسائل الفنية من بين حديث الكاتبة عن كل الروايات المدروسة في الكتاب وعلى الرغم من ذلك فمما يلاحظ عليه أنه يمس المسائل الفنية مساً رقيقاً هو إلى التوصيف والعمومية أقرب منه إلى التحليل والتذوق والنوعية التي يفترضها العمل النقدي.

وحتى حين تتناول الكاتبة رواية متميزة مثل /فوضى الحواس/ لأحلام مستغانمي فإن نقدها الأدبي يُختزل إلى كلام وصفي عام حيث تقول: "في الرواية هذا التلازم اللغوي والموضوعي بين الشخصي والسياسي أضف إلى ذلك أنها كُتبت بلغة عربية جزلة ورشيقة وأسلوب أخَّاذ يثير فرح القارئ وغضبه وحنقه" /ص237/. وكان الأجدر بالكاتبة- في رأيي- أن تتناول رواية محددة كمثال لكل مرحلة تاريخية أو كل موضوع تناولته الرواية النسائية العربية فتتوسع في دراسته عمقاً وتركز على المسائل الفنية- التقنية إضافة للأفكار والمضامين فتكون بذلك قد قدمت شواهد دالة على فنية الرواية النسائية العربية في مختلف مراحلها وموضوعاتها من جهة وأدخلت بحثها في نطاق النقد الأدبي الذي أرادته ميداناً لكتابها من جهة ثانية.

لنقرأ أيضاً هذا المقطع كشاهد على ضعف التقييم الأدبي- الفني وعموميته ووصفيته تقول عن رواية هاديا سعيد من العراق بعنوان /بستان أسود/: "لا يوجد في الرواية أي ذكر للزنا أو الخيانة المثيرة سواء في لغتها أو موضوعها الذي تم التعبير عنه بصورة فائقة الروعة وبطريقة سردية وأسلوب جديد بيقيان القصة في حركة مستمرة وتستحق أن تصنف على أنها رواية عربية ممتازة" /ص208/.

وإذا كان هذا هو تقييم الكاتبة النقدي لرواية هاديا سعيد من العراق فإن الأغرب منه هو إغفالها للتقييم النقدي- الفني لرواية هامة هي "الباب المفتوح" د.لطيفة الزيات من مصر حيث تسهب الكاتبة في الحديث عن مضمون الرواية وأفكارها وشخصياتها وأهدافها دون أن تلقي بالاً للمسائل الفنية لتنتهي إلى القول: "وسر شعبية هذه الرواية هي أنها تخاطب الاهتمامات الحقيقية لأشخاص حقيقيين في العالم العربي وأن ما تقوله حول أحداث قناة السويس ينطبق على العديد من المفاصل السياسية في مختلف دول العالم العربي وربما لهذا السبب أصبحت إحدى أكثر الروايات المقروءة على نطاق واسع في الأدب العربي" /ص119/.

وحتى عندما تقارنها مع رواية الكاتبة السورية ليلى اليافي "ثلوج تحت الشمس" فإنها تقارنها من حيث المضامين والأفكار فقط مع إهمال تام للجانب الفني.

ولا بد لنا أخيراً من التأكيد على القول: إن الأدب لا يقاس بما يحمله من أفكار وقيم ومضامين فحسب بل بالطريقة الفنية التي تتبدى فيها تلك الأفكار والقيم والمضامين، ولعل من المفيد أن نذكر هنا رأي الناقد والشاعر الانكليزي ت.س إليوت الذي قول: "قد يستمد الأدب عظمته من معايير غير أدبية، ولكن المعايير الأدبية بالتالي هي التي تحدد ما هو أدب وما هو غير أدب".

محمد طربيه



متابعات... متابعات... متابعات

بحوث:

العدد الماضي

تشدُّ المثقّفَ إلى المجلة الجادّة، الموضوعات المتعمّقة التي جَهِدَ أصحابها في إخراجها بحلّةٍ يظهر فيها أثر (الشغْل) والدرس، والبحث والتنقيب، شغلاً بالموضوع ودرساً لمادته وبحثاً وتنقيباً لأبعاده وإيحاءاته ودلالاته، ووصولاً إلى النتائج التي تضيف معاني إلى معانيه، وتكشف عن القيم الجمالية والفكرية التي يمكن أن يستخلصها الدارسُ الناقد، مما توحي به مهمّته من البحث والتمحيص.

ومن حقّ المثقف الجاد على مجلته التي ينتظرها شهراً بعد شهرٍ، أن تطْلع عليه في كل عددٍ ببحث يجد فيه ما يحقّق التواصل بين التراث والعصر، وما بين ماضي الأمة ومستقبلها وحاضرها. فتربطه بأواصر تراثه، وتثبته بمعطيات عصره لأن الحداثة والمعاصرة مهما كانت جذابةً بأضوائها البراقة وصورها اللماعة فإنها لن تستطيع أن تحجب وميض الماضي الشعري، أو تحول دون الاستراحة في واحة (ديوان العرب) كما أن التراث لا يملك القدرة على الحيلولة بيننا وبين العصر الذي نعيش فيه، مهما زكا وتعدّد وطاب، كما لا يملك في حدّ ذاته القدرة على شدّنا إليه والانكباب على تملّيه وإحاطة أنفسنا به بعيداً عن واقع الحياة، لذا فإن المثقف الجادّ هو الذي يأخذ بأسباب الثقافة المعاصرة، من دون أن يتخلّى عن موروثه الثقافي والتشبّع به ليبنيَ فكره الجديد على أساسٍ رصين.

إن بحوث العدد الماضي قد حققت الهدف الذي ينشده المثقف الجادّ. إذْ كانت بحوثاً رصينةً جادّة كتبها أربعةٌ من الكتّاب العرب (الأكاديميين) السوريين والمغاربة، ولكن ما يميّز الباحثين السوريين، د. عبد الكريم الأشتر، ود. فاروق اسليم من زميليهما المغاربيين: د. عبد الجليل مرتاض، ود. طاهر الهمّامي أن الأولين اعتمدا المنهج الكلاسيكي الجامعي بتقليده المعروف في بحث معظم أبعاد الموضوع، ومن ثم الوقوع في مطبّ الشرح البسيط للبيت الشعري، أو التعليق عليه تعليقاً مدرسياً ، كقول. د. الأشتر، على سبيل المثال، معلّقاً على اثني عشر بيتاً في الهجاء، مطلعها:

أمطِّـــــب أنـــــت، مســـــتعذبٌ حُمــــاتِ الأفـــــاعي ومســــتقتلُ...

يقول الباحث: "هجاء صعبٌ لا يقتصر الشاعر فيه على الشتيمة، ولكنه يصوّر مواقف مخزية تظلّ قائمةً في أسماع الناس، ومنشورةً على ألسنة الرواة".

ومثل هذا ما نطالعه في بحث: د. اسليم كقوله مُقدّماً لأربعة أبياتٍ من شعر سيف الدولة أولها:

أأتــرك فـــي رضـــاك مـــديح قـــومي وتحبيـــــــر المحبّـــــرة الفصــــــاحِ؟

يقول الباحث: "وكثر في شعره أيضاً الانتساب إلى القبائل الماجدة التي أنبتت الأسرة الحمدانية ومنهم بنو نزار بن معدّ بن عدنان، فهم قومه، وبنو حمدان أسرته".

في حين لا نطالع في بحثي الثانيين مثل ذلك، إذ تبدو على الدراستين آثار المدارس النقدية الحديثة في الغرب وبصورة

خاصة الفرنسية، كقول: د. مرتاض، معلقاً على قول "تميم بن جميل" الذي ثار على "المتوكل":

يعـزُّ علـى الأوس بـن تغلـب موقـفٌ   يُسَـــلُّ علـــيَّ الســـيف فيـــه وأســـكت

يعلّق الباحث: "إن الوحدات الدالة في هذا المقطع تتميّز بالسبك كما يقول بعض اللسانيين (مارتيني) وبالسببية التواصلية شبه المطلقة، كأن العلاقة لا تتم في مرحلة ثالثة إلاّ بعد شرطها عقداً قصدياً بين دالّها ومدلولها، وهي تؤسس لمنظومتها كوناً نحوياً دلائلياً نوعياً، وهو عبارة عن التصاق وارتباط تاليها بسابقها فتتداخل وتتفاعل فيما بينها وبين المجموع الذي تكونه لتبدأ في تأسيس العينة البنيوية الأولى لقصة بني هلال".

وقريب منه قول د. الهمامي مقدماً لبيت أبو نواس:

"وبضـــاعة الشـــعراء إن أنفقتهـــا   نفقـــت، وإن أكســـدتها لـــم تنفـــق

يقول الباحث: "وداخلت لغةَ الشعر مفرداتُ السوق، وأضحى القول المدحي من عيار الأشعرية، ووجدنا شاعر الخمرة يجمع في البيت ثلاثاً من أمهات مفردات هذا المعجم، هي البضاعة والنفاق والكساد".

ولا يعني هذا التقديم الذي يُظهر الفرق بين الدراسات التقليدية والمحدثة أن هذه أفضل من تلك، أو العكس، وإنما أردت أن ألفت الأنظار إلى تمسّك باحثي المشارقة بالأسلوب القديم الذي عهدناه في بداية عصر النهضة، بينما عمد الباحثون المغاربة إلى المدارس الأجنبية الغربية والتفتوا إلى تطبيق جانب من نظرياتها على الشعر العربي، والأدب عامة..

ضمّ العدد /366/ من مجلة الموقف الأدبي لشهر تشرين الأول /أكتوبر/ 2001 البحوث المتقاربة، في دراستها جانباً من الشعر العربي في العصور المتقدمة إضافة إلى بحثٍ في السيرة الهلالية. وقد توزعت البحوث حسب ما يأتي:

1-دعبل بن علي الخزاعي .د. عبد الكريم الأشتر

2-شعر الاحتراق مثال أبي تمام. د. الطاهر الهّمامي.

3-الوعي القومي في شعر أبي فراس. د. فاروق اسليم

4-البنية اللسانية والخطاب في سيرة بني هلال. قصة جابر وجبير. د. عبد الجليل مرتاض.

والذي يلفت النظر في البحوث التراثية أن أصحابها هم مدّرسون في الجامعات العربية. وسنقف في العرض السريع عند أهم النقاط فيها:

أولاً: دعبل الخزاعي. د. عبد الكريم الأشتر:

يعيدنا هذا البحث إلى ما كتبه الدكتور عبد الكريم الأشتر منذ أكثر من نصف قرنٍ، حين طلع على الدارسين العرب بدراسته المشهورة (شعر دعبل الخزاعي) حيث ركّز الأضواء على هذه الشخصية الشعرية الطريفة، التي كانت لها آراؤها السياسية الواضحة، وصورها الفنية المتميزة. وفي هذا البحث يذكرنا بأن لدعبل شعراً كثيراً ضاع معظمه ولم يبق منه إلاّ حوالي ألف بيت، مع كتاب معروف عنوانه (طبقات الشعراء) ويتسم شعره بـ "قوة الروح، وحرارة الفكر، وسطوع الوجدان، وقدرة التأمل في الأشياء وجمال تصويرها، والتعبير عنها، وعن المعاني والقيم التي أداره عليها، ما نُغني بها ثقافتنا اليوم".

عاش دعبل قرابة مائة عام (من منتصف القرن الثاني الهجري إلى منتصف القرن الثالث) في أزهى عصور بني العباس حيث الانفتاح على الثقافات وتمثّلها فنشأت المذاهب الفلسفية والتيارات الفكرية التي حاولت التوفيق بين الفكر والدين. وما يدور في فلك ذلك من يقظة الحواس، ودعوةٍ إلى التماسك الديني، والتعفّف والزهد في متع الحياة وشهواتها، التي يسّرت للجسد سبل الإشباع.

وقد أثّر هذا المناخ الحضاري نسبياً على الناس، ومن بينهم الشعراء الذين كانوا الأقدر على التعبير عن متناقضاته، فكان للمأمون (في قول أبي الفرج) حسب أحد شهود العيان، بين يديه، في عيد الشعانين، عشرون وصيفةً "وقد تزنرن، وتزيّن بالديباج وعلّقن في أعناقهن صلبان الذهب، وفي أيديهن أغصان الزيتون، فلم يزل المأمون يشرب والوصائف يرقصن بين يديه حتى سكر، فأمر أن ينثر على الجواري ثلاثة آلاف دينار!".

ودعبل ابن هذا العصر، عاش فيه وتثقف بثقافته، فوصف الخمرة ودافع عن قومه، ومسّ الحرمات وعبث بالأنساب، وتبذّل

في الهجاء أحياناً، وكان متقناً (أداته الشعرية) ووعى غريب اللغة، واطّلع على مناقب قومه، والمبالغة في ذلك، كما اطّلع على مثالب الخصوم فزاد فيها، وخلطها بروايات التاريخ وبعض كتب الأديان. وقد ارتفع الشاعر إلى مرتبة الالتزام السياسي، وكان شعره متميّزاً بالدعوة ذات المحتوى الإنساني الباهر الأثر في تاريخ الكفاح من أجل العدالة، واستقامة معنى الحكم، وربما عدّه بعضهم شاعراً متمرّداً بحكم تكوينه النفسي- حسب العقاد- وبحكم رهافة النفس المستوحشة المأزومة التي تفتقد العدل- حسب الباحث – وتتمسك بأخلاق النبوّات، وتقاليد حملة الرسالات:

ألـم تـرَ أنـي مـذ ثلاثـون حجـة   أروح وأغـدو دائـم الحسـرات

فـآل رسـول الله نحـف جسـومهم   وآل زيـادٍ غلّـظ القصـرات

ولم يكن حبه لآل البيت انحيازاً آلياً حسب المنافع العاجلة، أو انحيازاً إلى المعارضة بسبب ما يملأ قلبه من الوحشة بالواقع الأليم، وإنما كان المحبة الصادقة، وموالاتهم موالاةً تتهاوى أمامها، أحياناً موالاة القبيلة نفسها:

ملامـكَ فـي آل النبـي، فـإنهم   أحبّـايَ، مـا عاشـوا، وأهـل ثقتـي

أحـبّ قصـيّ الـرحم مـن أجـل حـبكم   وأهجـر فـيكم أسـرتي وبنـاتي..

إن دعبل انصرف عن التكسّب، وإرهاب الناس، فغطى على تبذّله، وفحشه أحياناً، وغدا شاعر العقيدة الذي تميّز بها بين الشعراء، كما غدا شاعر الهجاء الذي قاده إليه ابن الرومي كما انقاد من قبل، الحطيئة وبشار بن برد. "ولأن دعبل شاعر عقيدة بدا هجاؤه في الساحة السياسية أكثر حدّةً وثباتاً من هجاء الآخرين، وبدا "لأنه أكثرهم إحساساً بالمرارة" أكثرهم مقتاً لا يكاد يساويه فيه إلاّ ابن الرومي. فلهذا امتاز به في تاريخ الهجاء العربي كله، حتى كأنه يكوّن قاعدة حياتهما الشعرية:

لـو أنصـف الـدهر هجـا أهلـه   كأنـه الرومـيّ أو دعبـلُ

ويعارض الباحثُ رأي العقاد في الموازنة بين الشاعرين، حين نسب هجاءَ ابن الرومي إلى الرغبة في الفن، وإجادة التصوير، ونسب هجاء دعبل إلى الرغبة في إيجاع المهجو بالشتيمة والسباب، فالأول عنده شاعرٌ يستهويه تجويد فنّه، والثاني قاطع طريقٍ تستهويه الشطارة، ويرى الباحث أن في هذا فسادَ تعميم، وتسرّعاً فيه، وجرياً وراء التعقيدات، والتماسَ مفاتيح الشخصيات التي يتصدى لدرسها، ويصف الباحث العقاد بعدم اطّلاعه على نماذج من هجاء دعبل لبُعد مصادرها عنه آنذاك، واكتفائه بما جاء في الأغاني- على الأغلب- وربما أصدر حكمه، وديوان ابن الرومي في يده، وليس في يده من شعر دعبل- على الأرجح- غير هذه المقطعات الخفيفة، ويستشهد الباحث على ذلك بهجاء أحمد بن خالد الأحول:

وكـان أبـو خالـد مـرأةً   إذا بـات مُتخمـاً قاعـدا

فقـد مـلأ الأرض مـن سـلحه   خنـافس لا تشـبه الوالـدا

"فهذه صورة حيّةٌ متحركة يتناقلها الناس، ويُغرى بإنشادها الصبيان، يستخدم لها دعبل فعلين مضارعين يصوران الرجل في حال هذا المخاض الغريب.. حتى تكاد العملية تشخص في عين السامع..

وهي عملية مثيرة يستمدّ صورتها وموادها من حياة المهجوّ نفسه، ومن تكوينه الجسمي والنفسي، ومن صورته العامة في أعين الناس".

ويعدّد الباحث نماذج من شعر دعبل لم يطّلع عليها العقاد، يثبت من خلالها أن دعبلاً لا يريد الهجاء قدر ما تستهويه الصورة، وأن لابن الرومي تأثيراً في شعره، وأن ما زاد في أخبار دعبل من سوء الخلق ينقضه قول الثعالبي إلى حدّ ما: "وكان مع ذلك، يرجع إلى مروءةٍ وحسبٍ وحسنِ رياش" وفي تراجم الشعراء "أنه كان مع جودة شعره، وفخامة لفظه، رجلاً ذا همة ونبلٍ في نفسه، ويهجو من الخلفاء فما دون، وكان شعره أكثر من شعر نظرائه".

ثم يدير الباحث بحثه باتجاه المدخل الصعب إذ يجد الشاعر قد انتسب إلى المعارضة العلوية، فهجا السلطان، ووظّف هجاءه في السياسة دفاعاً عن مكان المعارضة وحقّها ورأيها في الخلافة وتبعاتها. منافحاً عن أهل البيت وذّم خصومهم، وقد برزت قدرته على التضحية بأمن نفسه وسكينتها، ورضاه بالتشّرد في أقطار الأرض دفاعاً عمن أحبّ:

لقــد حفّــت الأيـــام حـــولي بشـــرّها وإنـــي لأرجـــو الأمـــن بعـــد وفـــاتي

فيـا نفـس طيبـي، ثـم يـا نفـس أبشـري فغيـــر بعيـــدٍ كـــل مـــا هـــو آت!

وفي شعره وصفٌ لجمال الودّ، ووفاءِ الأخوّة، وكرم النفس..

وتتجلّى في شعر دعبل إضافة إلى حبّه لآل البيت، المعاني الإنسانية في وصف الطبيعة ومفاتنها، ووصف الفلوات الموحشة، لكثرة أسفاره، ووصف الغربة وما يصيب الغريب من دواعي الشجن، ويحسن شكوى الزمان. وفي ذلك ردّ على من قال في اقتصار فنّ دعبل على الهجاء، ومديح آل البيت...

فأرجوزته في مديح المأمون كانت تعجب ابن المعتز لفصاحتها وسهولتها.. ومقدمتها المتبقية تجمع قيم الجمال الحي في المرأة، كما يهواه العرب:

يـــا ســـلمَ ذاتَ الوضـــح العـــذاب وربّـــة المعصـــم ذي الخضـــاب

والكفـــل الرجـــراج فـــي الحقـــاب والفـــاحم الأســـود كـــالغراب

بحـــقّ تلـــك القُبـــل الطيـــاب بعـــد التجنّـــي منـــك والعتـــاب

إلا كشـــفت اليـــوم عنـــي مـــابي جـــاء مشـــيبي ومضـــى شـــبابي..

ثم يتحدّث الباحث عن توظيف شعر دعبل في خدمة مذهبه والدفاع عنه في مواجهة النظام السياسي القائم، ومواجهة خصومه، وتهديدهم بما تحمله قوافيه، ويرى أن هذه القوافي تدهم من يعنيه. ثم يرى أن شعره كان "سهلاً حارّ الروح، خفيفاً على الألسنة" وكما يهجم على الأشخاص العاديين لمفارقات اجتماعية كان يهجم على النظام السياسي فيُشتدّ في طلبه، ويهرب في (قم) ويسوح في الأرض فيصل إلى أفريقيا ويدخل (زويلة):

مـــا أطـــول الـــدنيا وأعرضـــها وأدلّنـــي بمســـالك الطـــرق

ويصور فراغ الخلافة من معانيها:

الحمـــد لله لا صـــبرٌ ولا جلـــد ولا عـــزاء إذا أهـــل الـــبلاد رقـــدوا

خليفـــة مـــات لـــم يحـــزن لـــه أحـــدٌ وآخـــرٌ قـــام لـــم يفـــرح بـــه أحـــد

وينتهي البحث ببيان منزلة دعبل الشعرية بين شعراء العرب، وهو الشاعر المطبوع الذي يميل إلى صنعة المحدثين، ويحرص على قوة السبك وجزالة الصياغة، وسطوع الموسيقا وكما يراه الأقدمون، فهو شاعر عالم بالغريب والأخبار وأيام العرب ورأى بعضهم أنه شاعر علماء، كما رأوا أنه عالم شعراء..

ثانياً: شعر الاحتراف. مثال أبي تمام: د. الطاهر الهمّامي:

يقسم الدارس بحثه إلى أربعة أقسام تتوضح في التقسيمات الآتية:

1–الشاعر من لسان قبيلة إلى لسان حاله، ونتعرّفُ فيه إلى لحظة اكتمال الاحتراف التي كان القرن الثالث الهجري إطارها، وكان حبيب بن أوس الطائي أحد أعلامها البارزين، ثم يستنطق مدلول (الاحتراف) في المعاجم حيث يقف على الصناعة ثم الكسب، ويرى أن ثمة وجهين للموضوع، الاجتماعي ويتعلق بالشاعر، والإبداعي ويتعلق بالشعر وأثره، وقد فصّل في الوجهين. معيداً الأذهان إلى القرن الثالث الهجري، وإلى أبي تمام تحديداً، حيث كانت بداية الاحتراف قد استجمعت أبعادها بعد أن عرفت إمارتا المناذرة والغساسنة أسلوب اجتذاب الشعراء، حيث كان الشاعر يعيش في أكناف عشيرته، والفخرُ قطبُ أغراض الشعر، كما في حال عنترة:

لله درُّ بنـــي عـــبس لقـــد نســـلوا مـــن الأكـــارم مـــا قـــد تنســـل العـــربُ

ثم تراجعت صورة الجماعة إذْ تطورت الهيئة الاجتماعية ونمت صورة الفرد القلق، وظهرت نبرة الأنا في نهاية العصر الجاهلي واكتملت سماتها غداة قيام الدولة الأموية، ثم العباسية.

وكان الشعر والقبيلة قد فقدا من سلطانهما أمام الدعوة الإسلامية، وحاجتها إلى دعم الرابطة الدينية، وإلى الخطباء والمفسرين، فتهاوت صورة الشاعر بعد أن كان في الجاهلية يُقدّم على الخطيب، ثم تهاوت بعد ظهور الكتّاب في الدواوين التي صار الكاتب فيها "لسان الدولة وفارس الجولة". وهنا ينّبه الشاعر إلى وجوده فيمتطي صهوة المديح:

ولقـــد غـــدوت ولـــيس لـــي إلاّ مـــــديحك مـــــن تجـــارة

ثم تظهر لغة الاحتراف: (البضاعة والنفاق والكساد)

وبضـــاعة الشـــعراء إن أنفقتهـــا نفقـــت وإن أكســـدتها لـــم تنفـــق

ووجد الشاعر أن العصر غير عصره مستشهداً بأبياتٍ لأبي الشمقمق وأبي دلامة، وأبي نواس والبحتري تؤكد شجون الحرفة والاحتراف لدى جميع طبقات الشعراء ومنهم أبو تمام القائل:

أنـت السـليل فسـلّ السـيف منتصـراً لذمـــة الشـــعر إن ضـــاعت لـــه الـــذمم

ويخلص الباحث في القسم الأول إلى أن الشاعر المدّاح المتكسّب الذي بدا حكمه نسبياً في الجاهلية، الأخيرة، قد أتقنه أو كاد في القرن الأول ثم كانت مرحلة الاحتراف أواسط القرن الثاني، أتت بعدها مرحلة الشعراء المدّاحين.

2-الشعر من وحي شيطان إلى كلّ إنسان:

شاعت في القديم شائعةٌ رأت أن النبوغ موكول إلى الجنّ ومن ثم كانت العبقرية نسبة إلى (عبقر)وادي الجن حسب اعتقادهم، وصار لكل شاعر شيطانه الذي يتفاخر به، وبذلك تمت مفارقة الواقع "ثم تعزّز المنحى البنيوي عند كل من أبي نواس الباهلي وأبي العتاهية وأبي تمام والبحتري وابن الرومي استغرق المدح ثمانية أعشار شعرهم" ولم يعثر الباحث عند أبي تمام النصّ في دلالته الحرفية حتى استحق تلقيبه بـ "التّصاص" وإذا كانت (السيارة) صفةً لقصيدته يفاخر بها، فإن (تراكيبها) تشير إلى شعره:

لـــي فـــي تركيبـــه بـــدع شـــغلت بـــالي عـــن السُّـــنن

وظّلت الحرف والصنائع أصلاً استعارياً يمتح منه الشاعر متحه من الأصل التجاري في تسويق بضاعته الشعرية وإشهارها. ولما كانت الصناعة تتطلّب مهارة وحذقاً فقد أضفى أبو تمام على قصيدته سيماء (البُرْد) و(الحلّة) وعلى نظمها هيئة (النسج) وصاحبها (حائكٌ قريض) وإلى ذلك (عقد) و(قلادة) و(حلي)..

3-شواهد الاحتراف في مبنى القصيدة: حرفة الأدب:

حفلت الصورة لدى أبي تمام بنصيب المركز لأنها مظهّر واحدٌ من مظاهر صنعة القصيدة، واحتراف المدح، وعمد الطائي إلى إعادة (تصنيع) القديم وتسمية الأشياء وكسر الإلف بين الأسماء والمسمّيات استدراكاً على اللغة وقصورها ما دامت الألفاظ متناهية والمعاني لا متناهية، وفُسّر هجُر الشاعر القريب من اللفظ والصورة والتركيب إلى القصيّ القصيّ بذلك، وبالرغبة في لفت الأنظار إلى الأداة وتجليتها أمامها وقد أومأ الطائي إلى هذا النهج كما في البيت السابق.

"لي في تركيبه بدعٌ".

وعدا تركيب الصورة تركيب الجملة كان على نحو قد يحجب المعنى ويُلبسه، حين يعمد إلى توسيع الفجوة بين المسند والمسند إليه (الفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر) والضمير وما يعود عليه...

4-شواهد الاحتراف في معنى القصيدة:

يتحدّث الباحث عن (إشهار القصيدة) بما هي (بضاعة) راقية الصناعة وبما تستلزمه من (إتقان) يتطلّبه المديح فتغيرت المقدمة الطللية، والراحلة بما يتناسب ومهنة التكسّب، وكذلك الوسائل الإغرائية من لباسٍ وخمرةٍ وامرأةٍ وطبيعةٍ وغناء..

ثم يخلص الباحث إلى أن الزمن الذي كان فيه الشعر مطلباً حاجياً قد ولّى، بعد ما أضحى الشعر إلى المكملات والكماليات أقرب.. فاحتلّ الشعر من المال محل الخاتم من الإصبع وهو محل الزينة لا الضرورة.. وقد عرف الطائي معنى (حرفة الأدب) الذي يعكس وعيه بالصناعة، ويشارك في المعنى التكسّبي الذي غالباً ما كان القسم الأخير في المدحة موطن تنزيله إن أومأت إليه بقية الأقسام، وكثيراً ما كان يشارك الشعراء طرائق العبارة عنه، وها هنا مجلى الحرفية في بُعدها الارتزاقي أولاً، والصناعي ثانياً متى حرص الشاعر على إعادة تصنيع هذا القسم.

ثالثاً: الوعي القومي في شعر أبي فراس الحمداني. د. فاروق اسليم:

يتابع د. فاروق اسليم دراساته التي ابتدأها بكتابه الضخم (الانتماء في الشعر الجاهلي) الذي طبعه اتحاد الكتاب العرب ثم بتدريس مادة الأدب القديم في الجامعة. وهو بهذا البحث يكمل الصورة القومية بملامح فكرية من حياة شاعر بني حمدان وفارسهم. فيعترف في بداية البحث بإشكالية ما، بسبب رؤية بعضهم في شعر أبي فراس خطاباً سياسياً معاصراً. لذلك يعمد الباحث إلى دفع هذه الإشكالية بإيراد ملحوظاتٍ هامة، يأتي بعدها إلى المدخل التاريخي للوعي القومي الممتدّ إلى العصر الجاهلي، مروراً بالعصر الإسلامي الذي نقل الأمة إلى مرحلة الولادة والتكوين الجديد، فكانت مسألة تطوير الانتماء النسبي والديني سبباً رئيساً في اتساع دائرة انتماء الناس، على اختلاف انتماءاتهم، شكلت نواة دولة الأمة العربية، التي أقامها النبي العربي محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم والتي نمت، واتسعت بعد ذلك بالفتوح والتعريب.

ويجد الباحث أن جذور العصبية القبلية ظلّت راسخةً في نفوس كثير من أصحابها، مع أن الأهواء السياسية قد تطامنت في الإسلام، لكنها ما لبثت أن ميّزت بين العرب والموالي الأمر الذي ساعد على إضعاف الدولة ولا سيما في فترة التحوّل من الحكم الأموي إلى العباسي.

وبرزت الشعوبية في العصر العباسي فجوبهت بعصبيةٍ عربيةٍ مؤسسة على الانتماء النسبيّ بغية تحقيق وحدةٍ حضاريةٍ اجتماعية، ثم برز عددٌ من الخلفاء الذين وقعوا تحت سيطرة الترك. انبثق بعدها حمدان بن حمدون، وولداه وحفيداه، أحدهما سيف الدولة الذي انتقل إلى حلب "وأسس فيها دولة بإمارته، وكان معه ابن عمه أبو فراس، وكلّفه بإمارة منبج".

توهجت في حلب الأسرة الحمدانية التي حمت الأمة ودفعت عنها الخطر الخارجي. وقد مدح المتنبي سيف الدولة الذي صارع الروم، كما صارع الأعداء في الداخل.. وفي هذه الفترة يبرز أبو فراس الحمداني معتداً بنسبه، وأكثر الفخر بأسرته التي ينتهي نسبها إلى (عدنان)، كما أكثر من الانتساب إلى القبائل الماجدة التي أنبتت الأسرة الحمدانية، ومنها (نزار):

أأتـــرك فـــي رضـــاك مـــديح قـــومي   وتحبيـــــــر المحبّـــــرة الفصـــــــاح؟

أأجعـــل فـــي الأوائـــل مـــن نـــزار   كفعلـــــك، أم بأســـــرتنا افتتـــــاحي؟

أســـيف الدولـــة، الحكـــم المرّجـــى   أفـــي مـــدحي لقـــومي مـــن جنـــاح؟

ولـــو شـــئت الجـــواب، أجبـــت لكـــنْ   ومـــن أضـــحى امتـــداحهمُ امتـــداحي؟

ويُقرّ الباحث بأن الشاعر معرق في النسب والسيادة من جهة أبيه، فأمه رومية، وقد تكون من سبايا الروم. لذلك جهد في إيجاد أواصر تصل أمه بالنسب العربي فانتسب إلى إسماعيل وإسحق ولدي إبراهيم عليه السلام ليظهر عراقة نسبه من جهة أبيه وأمه معاً:

لإســـماعيل بـــي، وبنيـــه فخـــر   وفـــي إســـحق بـــي، وبنيـــه عُجْـــبُ

وأعمـــامي ربيعـــة، وهـــي صـــيدٌ   وأخـــوالي بلصـــفرُ، وهـــي غُلـــبُ

فيتجاوز بانتمائه العنصر العربي، مما يدلّ على وعي مؤسسٍ على ثقافة قبليةٍ تعتدّ بالأنساب، وترى فيها أساساً من أسس التمايز بين الناس، وهذا الوعي لا يستوعب ما يجري في المجتمع آنذاك من تمازج،

واختلاط، ولعل في تتبّع المراد بالعرب في شعره ما يخالف ذلك.

ويفصل الباحث في (العرب) عبر مجالين رئيسين من شعر فارس بني حمدان. الأول ما قيل في القبائل المناوئة للحمدانيين، والثاني ما قيل في محاربة الروم، وميّز في المجال الأول بين العرب، ومن تكلم العربية مستشهداً بالأبيات الشعرية التي تنمّ عن رغبته في توحيد القبائل العربية والسيادة الحمدانية عليها، ورغبته بأن يكون جديراً بوصف (مهلهل) له بأنه (فارس العرب):

وقفت يا ابن سعيدٍ وقفةً شهرت ... لا زلت أدعوك فيها: فارس العرب

وهذا ما حرص عليه إذْ يقول:

ولا أعود برمحي غير منحطمٍ ... ولا أروح بسيفي غير مختضب

حتى تقول لك الأعداء راغمةً: ... أضحى ابنُ عمّكَ هذا فارس العرب

ثم يجيل الباحث أدواته في العرب وغير العرب ويقف على المعنى في لسان العرب، ويفصّل في المستعربين الذين تعصّب بعضهم على العرب، واحتفظ بما يعوق اندماجه في المجتمع.. وكان أبو فراس يشيد دائماً بانتصار سيف الدولة على الأتراك وغيرهم وينعي على العباس ضياع الملك:

أبلغ لديك بني العباس مألكةً ... لا تدّعو ملكها! ملاّكها العجمَ

أيّ المفاخر أمست في منابركم ... وغيركم آمرٌ، فيهن محتكم؟

وهل يزيدكم من مفخرٍ علمٌ ... وفي الخلاف عليكم يخفق العلم

ويستنتج من الأبيات وغيرها اتساع دائرة العرب في وعي أبي فراس، واتساع مدلولها إذْ شمل جميع الذين حاربوا الروم مع أن لهم أصولاً عنصرية مختلفة، لكنهم توحّدوا في تكوينٍ حضاري جديد، ولم ينسَ عامل الدين الذي مايز به بين العرب والروم مما يؤكد أن الشاعر وعى دور الإسلام في تكوين الأمة التي ينتمي إليها:

أما من أعجب الأشياء علجٌ ... يعرّفني الحلالَ من الحرام

وتكنفه بطارقةٌ تيوسٌ ... تباري بالعثانين الضخام

في إشارة إلى التمايزين الديني والخلقي الجسمي، وقد أسس ذلك على رؤية جمالية لشكل الفارس العربي، وهي رؤية ترجع بجذورها إلى العصر الجاهلي، وتعبّر عن عصبية للنسب الصريح.. وقيم نسبيةٍ ابتعد فيها عن تعاليم الإسلام الصريحة التي لا يجوز للإنسان المؤمن أن يستخفّ فيها بأشكال خلق الله من الروم، كما يأخذ على الشاعر قصور وعيه بالانتماء المكاني العربي، فيُعلي من شأن الشام، وينصرف عما سواها. على الرغم من أنه عبّر عن وعيٍ قومي يتجاوز العصبية النسبية، وإدراكٍ لأثر الإسلام الحاسم في تكوين الأمة، فغدا لفظ (العرب) مطابقاً لكلمة (المسلمين) مع انحيازٍ للإرث القبلي، وتجاهلٍ لبعض الأرض العربية بسبب دوافع شخصية وسياسية.

إن البحث قدّم للقارئ صورةً وافيةً عن وعي أبي فراس القومي أكّد فيها أن جميع ما صدر عن الحمداني من شعرٍ وتصرفاتٍ كان ينطلق من انتمائه للعروبة. التي ظهرت مبكرةً في وعيه. إذ يروي المستشرق الألماني (رودلف دفوراك) في كتابه (البطل أبو فراس) على لسان أبي فراس: (غزونا مع سيف الدولة، وفتحنا (حصن العيون) سنة 339هـ وسنّي إذْ ذاك تسع عشرة سنة" ويروي (غوستاف شلومبرجه) في كتابه الضخم (عصر بنيسفور فوقاس إمبراطور بيزنطة) أن أبا فراس كان ألمع الشخصيات في بلاط حلب، وقد تصدّى لجيش إمبراطور بيزنطة وهو فتى، وواليًا على منبج. وكان (فوقاس) قد أقسم ليغزونّ المشرق، ولن تقف خيله إلاّ في بيت المقدس، مما أثار حمية الفتى الذي رأى الجيوش تندفع نحو ثغور منبج كالسيل العرم. ونهض مع سبعين بطلاً قاتلوا قتالاً مريراً، استحّبوا معه طعم الموت، ووقع في هذه المعركة أبو فراس أسيراً، وأصابه سهْم في فخذه وجرح جراحات ثخينة. قال فيها وفي يفاعته:

فلا تصفنّ الحرب عندي فإنها ... طعامي مذ بعت الصبا وشرابي

وقـد عرفـتْ وقـع المسـامير مهجتـي   وشــق عــن زرق النصــول إهــابي

وتجدر الإشارة إلى أن وعي أبي فراس القومي، ونسبه كانا من طرف أبيه وما قاله في الصلة العدنانية باسحق وإسماعيل لم يكن عن عقيدةٍ بقدر ما كان ينمّ عن عزّة النفس. لأن في شعره ما يقدّم لنا إشاراتٍ إلى ارتياحه من طرف أمه الرومية إذ تشير كتب التاريخ الأدبي إلى أن أبا فراس حين نزل "سجن القسطنطينية هبّ الروم إلى تكريمه، وتركوا له سلاحه، وكان هو الوحيد الذي صنعوا له ذلك، فكان لا يقبل في ترك سلاحه.. وكان معه في السجن من الحمدانيين أسرى كثير، بينهم زوج ابنته الأمير صاحب أنطاكية (أبو العشائر) وقد طرح البيزنطيون هذا الأمير الحمداني في أعماق سجنهم حتى مات. أما أبو فراس فقد استدناه الإمبراطور (رومان الثاني) لمنادمته، وهو طليق مكرّم.."

ويبحث أحد المشتغلين بحياة أبي فراس وشعره عن السرّ في تكريمه وإطلاقه ومجالسته للإمبراطور نديماً، فيجد "له في قصيدته العينية بيتين خطيرين هما مفتاح ذلك السرّ الذي لم يمارس الوصول إليه مؤرخو العرب، ولا حلّ رتاجه المستشرقون. والبيتان هما:

أقمـت بـأرض الـروم عـامين لا أرى   مـن النـاس محزونـاً ولا متصـنّعاً

إذا خفـت مـن أخـوالي الـروم خطـة   تخوّفـتُ مـن أعمـامي العـرب أربعـا

ويروي المؤرخ سعيد بن يحيى الأنطاكي والمستشرقان شلومبرجه، وماريوس كانار أن أم أبي فراس اسمها (صهيجة) بينما سماها ابن خلكان (سخينه) وظلّ أبو فراس في أسره متقلباً على القلق والشوق إلى أمه ووطنه على الرغم من ترفيه البيزنطيين له، ولم تكن خؤولته فيهم لتغضّ من منازع عروبته وشعوره بقوميته ودليل ذلك ما أورده زكي المحاسني في (صقر بني حمدان) من أن الإمبراطور الرومي استدناه ذات ليلةٍ، فآكله وشاربه ثم قال له:

-أنتم معشر العرب أدباء وشعراء وأصحاب أقلامٍ، ولستم مثلنا محاربين وذوي سيوف، فانتفض أبو فراسٍ للحال متجهماً غضبان فرمى بنظره الإمبراطور فوجده رومانياً غليظ القلب والعنق فراح يقول له:

أتـزعم يـا ضـخم اللغاديـد أننـا   ونحـن أسـود الحـرب لا نعـرف الحربـا

فويلـك مـن للحـرب إن لـم نكـن لهـا   ومـن ذا الـذي يضـحي ويمسـي لهـا تربـا

وويلـك مـن أردى أبـاك بمـرعشٍ   وجلّـل ضـرباً وجـه والـدك العضـبا

بأقلامنـا أحجـزت أم بسـيوفنا   وأسـد الشـرى قـدنا إليـك أم الكتبـا؟

كما تُبرز بعض الأبيات أثر ارتياحه إلى أخواله، كما في قوله:

ولله عنـدي فـي الإسـار وغيـره   مواهـب لـم يخصـص بهـا أحـد قبلـي

وأوسـع أيامـاً حللـت كرامـةً   كـأني مـن أهلـي نُقلـت إلـى أهلـي

وعن هذه الأبيات قال الثعالبي: "ولما خفّف عن أبي فراس ورقّه، وسُئل في أمر الهدنة والإسار أجيب إلى ملتمسه بعد أن كرّم وبُجّل".

ويقول:د. المحاسني: "كان أبو فراس مرفهاً ناعماً ينادم ملك الروم ويناصره!" وعلى الرغم من شدّة حب أم أبي فراس لابنها فإنها لم تتخلَ عن عادات قومها إذ إنها حين علمت بمقتله على يد (قرعوية) بمعرفة ابن عمه (أبو المعالي) جاءت "راكضةً مولولةً وأكبّت على جسده تلطم خديها، وتخمش وجهها حتى اقتلعت عينيها بيديها كالمجنونة، فجيعةً عليه، وانتحاراً من أجله".

عند هذه الخاتمة المروعة دُمغت هذه الظاهرة الانتحارية بميسم المشابهة، فإنّ قلع الأعين انتحاراً لم يكن من شيمة العرب، وإنما كان من عادة الإغريق، أفلم يقتلع (أوديب) الملك بيديه عينيه، وصار خالداً في الدهر حديث (سوفوكلس) عنه، وعاشت الروايات تعيد مشاهدهما في تمثيل سيرتهُ".

رابعاً: البنية اللسانية والخطاب في سيرة بني هلال (قصة جابر وجبير)

د. عبد الجليل مرتاض:

يبدو أن البحث – هو – جزءٌ من كتاب، لذلك فإن المتلقيّ لا بدّ وأن يسترجع في خياله ما تركه الباحث وهو يقرأ: "أول ما يواجهنا الراوي رقم واحد.. بهذا المقطع" والمقطع غير موجود قبل هذا الكلام. وما أراده الباحث يعممه على القارئ إذْ يقول: "مما يجعل المتلقيّ أن يتعامل مع هذه المدونة تعاملاً سيميائياً..".

ثم يورد ثلاثة مقاطع من السيرة الهلالية يتصرف بها حسب مقتضيات دراسته البنيوية، التي يحتار في أسلوب تعاملها مع النصّ، ثم نجده يقرر أن يتعامل معه معاملةً اعتباطية نسبياً، لأنها غدت اليوم بيننا إشارة لسانيةً ثابتةً في دلالتها الوهمية، أو التوهمية.

وبعد مقدمةٍ مسهبةٍ بالنسبة لمقال في مجلةٍ شهريةٍ حول أسلوب التعامل مع النصّ من دون أن يتخلى عن موضوعيته، ينتقل بعدها لدراسة النصّ المرتبط بالثقافة لدى بني هلال، وعلاقتهم الزمكانية بالآخرين، فيرى أن للراوي قوةً يحوّل بها القارئ إلى تتبع سيرةٍ ذاتيةٍ أنتروبولوجية يمزج فيها بين ذكريات الماضي الزاهية مروراً بالطبائع الجاهلية إلى تصوّرات يشتقها من أحداثٍ إسلامية مقدّسة..

ولدى تحليل البنى التكوينية لبعض المقاطع الأولية (وبعد وفاة الزير أبي ليلى جدّ المهلهل) والمهلهل ليس أبا أحدٍ من العرب إلاّ من قبل ابنته ليلى أم عمرو بن كلثوم، يدخل الباحث في شجرة النسب، يعود بعدها للتحليل البنيوي الحديث، حسب آراء عددٍ من كتاب الغرب المعاصرين والتي لا يستطيع استيعاب تطبيقاتها إلاّ المثقف الأكاديمي غير الكلاسيكي.

يطالعنا في المقطع (1) خطاب مقطع ملحمي استهلالي يجنح إلى البعد (الفانتزي) إذ يعدّد أفراد الأسرة الهلالية من دون ذكر اسم البطل، وهو بإدخال عناصر تاريخية فانتستيكية واقعها مزّيف، داخل مسرح الأحداث، كتوظيفه للشاعر الفارس المهلهل ينبئ بفقده الحسي بالزمان والمكان بين الإقامة على شاطئ الفرات من أرض الشام، وأرض الحجاز، وزمانياً ثمة بون شاسع بين هلال والمهلهل مع جدّيهما. ويعلل الباحث ذلك بأن المهلهل أول من قصد القصائد وذكر الوقائع، وقاد حرباً ضروساً دامت أربعين سنة بين بكرٍ وتغلب.. ولأنه خال أمير الشعراء امرئ القيس ولأنه جدّ عمرو بن كلثوم، ويستعرض لذلك آراء من نقاد الغرب والشرق يرى بعدها أن اسم المهلهل "يتناسب من حيث الصنعة للشعر الشعبي، خاصة وأن كلا الفنين رُوي شفاهياً، ولعل هناك شيئاً آخر قد يكون أغرى الراوي بإقحام هذه الشخصية أنها من حيث الوحدات الصوتية تنسجم مع (هلال) فكلا الاسمين مشتقّ من جذر واحد (هل).

و(المنذر) أول بطلٍ لهلال، فهلال رمز يدل عليه الاسم في بنيته التحتية من خلال بنيته الفوقية، وهلال السماء معروف، وكأنما الراوي يحبّ أن يُري بنو هلال أينما اتجهوا مشرقاً أو مغرباً، تماشياً مع القيم العربية البدائية اللامركزية.. ومن علامات (هلال) أيضاً أنه السنان الذي له شعبتان.. وبالرجوع إلى الوظيفة الرمزية المقابلة التي شحنت بها هذه العلامة فإنها تعني كذلك الماء القليل في أسفل الغدير.. مما يثيره خطاب العطش والجوع..

وبعد عددٍ من علاقاتِ الدوالّ بالمداليل التي تربط هلالاً بالمهلهل يجد أن العلاقة السيميائية التي يستخرجها قد تنطلق إيجابية من عنصرين سلبيين، لتنتهي إيجابية، أو تتحرّك سلبية مروراً بعنصرين إيجابيين لتؤول إلى عنصرٍ سلبي ثم يتابع تطبيقاته محللاً البنى التكوينية للمقطع (ب) مستلهماً أي منهج يتلاءم منطقياً مع دراسته فيذكر (ليفي ستراوس) الذي ينتقد (مورفولوجية الخرافه) لفلاديمير بروب الذي لا يخرج عن إطار المدرسة الشكلانية الروسية. و(هنري لوفيفر) الذي يرى "أن الأبنية محدودة بينما البنيوية تتجاوز كل الحدود، ويتهم (ستراوس) بأنه تجاهل النزعة الرمزية والكليات الرمزية، والأنساق الرمزية المنظمة، مما أدى به إلى إهمال دور الخيال الفردي والثقافي، وأهمية الصور الفنية". ويعرض لنظرية (هلمسليف) التقليدية النظرية، ثم مفهوم الشكل عند الروس، وتودوروف يصل بعده إلى الجانب الديني في السيرة ويقف عند شكلٍ تاريخي وديني معروفٍ من (السيدة عائشة) في حديث الإفك المشهور في غزوة (بني المصطلق) حتى برأتها سورة النور في عشر آيات..

ثم يتحدث عن الوحدات اللسانية التي تمثّل تطوّر النواة الملحمية، فهلال كبر وصار بطلاً وزعيماً، ولكن هذه البطولة أو الزعامة ينبغي أن تكون مباركة روحياً ودينياً، ينتج عنها:

أ–زيارة هلال لمكة المكرمة والطواف بالكعبة، نتج عنها الاجتماع بالنبي محمد صلى الله عليه وسلم

ب–تحويل السيدة عائشة راحلتها بعيداً عن المعركة لهولها.

ج–يكون جزاء البطل هلال أن يلتمس النبي (ص) من فاطمة أن تدعو للهلاليين بالنصر.

وتنتهي الدراسة بالوقوف عند بنية الخطاب في المقطع (ب) الديني المقدّس، إذ يقطعهم النبي أرضاً بوادي العباس، ثم يلتمس من فاطمة الدعاء لهم بالنصر. ويعلّق الباحث على ذلك بأن هذا الخطاب نوعٌ من الخرافات العجيبة أو الأسطورية، وتعوّض البركة الصوفية عن السحر نتيجة لتلك المساعدة أو الهبة الروحية من النبي الكريم وابنته، فضلاً عن الرمزية التي ترمز بها قطعة وادي العباس لشرعية باقي الأراضي الشاسعة التي استحوذ عليها بنو هلال، كما أن دعوة فاطمة خطابٌ جذري ترمز به القصة إلى صلة الهلاليين بشكلٍ أو بآخر بالنبي الكريم. هذه الصلة التي تبقى متصلةً في أصلابها من بنات النبي الكريم.

إن الشجاعة والفروسية التي يتميّز بها البطل ليستا كافيتين وحدهما إذا لم تباركا بتقديس النسب الشريف لتحترما، وبعد وفاته يغدو مثواه مزاراً مباركاً تذبح له القرابين، وله كرامات لا تحصى.

ومزْجُ الوعي باللاوعي مقصودٌ من الراوي، فاتخذ من القرابة النبوية مطيةً يركبها خياله لينسج منها أساطير معتبرةً، ويجعل من النساء رموزاً طقسية لتمجيد البطل، ولكن غالباً ما تكون منطلقاً واقعياً لتتحوّل من تاريخها ومغزاها إلى هياكل أسطورية يتكفّل بتأليفها شفاهياً رواةٌ سائحون أو مستقرون، بحيث يفصلون أحداثها عن المجتمع ليحلّقوا بها عن فضائها الأصلي الممثل غالباً للواقع الذي انطلقت منه..

وينتهي هذا البحث القيّم، ولكن من دون أن يُذكر فيه شيء عن جابر وجبير كما ورد في العنوان، وإنما تركّز كله حول (هلال) وهذا ما دعانا إلى القول في بداية هذا العرض إن البحث هو حلقةٌ من كتاب له بداية سابقةٌ، كما أنّ له تتمّة لاحقة..

محمد قرانيا

